



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2012

**ANA PATRÍCIA
CRUZ MENDES**

**ARTE ECOLÓGICA: LIXO ENQUANTO MATÉRIA
PARA A PRODUÇÃO ARTÍSTICA**



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2012

**ANA PATRÍCIA
CRUZ MENDES**

**ARTE ECOLÓGICA: LIXO ENQUANTO MATÉRIA
PARA A PRODUÇÃO ARTIASTICA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor Professor João António Almeida Mota, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves De Bessa
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Maria Isabel Azevedo F. C. Moreira Azevedo
Professor Auxiliar da ARCA-EUAC Escola Universitária das Artes de Coimbra

Prof. Doutor João António De Almeida Mota
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Este trabalho não ficaria completo sem agradecer a todos os que ajudaram a torná-lo uma realidade.

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador, Professor João Mota, por toda a dedicação e apoio com que sempre me recebeu.

Um agradecimento especial ao Professor Pedro Bessa por todo o seu saber, ajuda e conselhos que não me fizeram desistir.

Quero também agradecer aos meus colegas de curso pelo incentivo e amizade.

Agradeço ainda à Câmara Municipal de Estarreja e à Universidade Sénior da Rotary de Estarreja por todo o apoio e empenho na elaboração do projeto.

Por último e não menos importante agradeço à minha família e, com carinho, ao João pela ajuda e paciência.

Pelo seu esforço e dedicação demonstrado, dedico este trabalho a todos os colaboradores do projeto Transformar Lixo Criando Arte.

palavras-chave

Arte Ecológica, Arte Pública, Land Art, Arte Contemporânea, Arte-Sociedade

resumo

O objectivo deste trabalho de investigação é relacionar a arte com a sociedade, utilizando o lixo como inspiração artística. Seguindo aquilo que já foi feito por outros artistas, descobrir uma forma inovadora de criar uma obra de arte pública de intervenção comunitária. O projeto lança um desafio a todos os cidadãos Estarrejenses, para que juntos possam experimentar arte ambiental no seu Município. Este trabalho relaciona obras e artigos de diferentes autores, tais como: Vik Muniz com o seu projeto *Wast Land* projeto, documentário/filme; Rosalyn Deutsche e José Regatão que exploram o conceito de arte pública; Joseph Beuys um artista conceptual, que vê a arte como uma terapia social; Também conceitos, como arte ecológica, arte e sociedade, arte pública comunitária, são alguns exemplos dos conceitos e temas explorados e questionados ao longo de toda a investigação.

keywords

Ecological Art, Public Art, Land Art, Contemporary Art, Social Art

abstract

The aim of this study is to relate art and society, through the use of waste as an artistic inspiration. Regarding on what has been done by other artists, the purpose is to find an innovative form to create a piece of public art with the mediation and intervention of the community. This project had set a challenge to population of Estarreja (city). In which as a group, the citizens, had the experience of environmental community public art on their own city, with their participation on the make and release of (name of the piece or name of the event). This work relates artworks and publications from various authors, such as: Vik Muniz on Waste Land project/documentary/film; Rosalyn Deutsche and José Regatão on exploring the public art concept; Joseph Beuys, a conceptual artist and thinker, that envisioned art as a social therapy; also concepts, such as Eco art, art and society, and community public art, were explored in this research.

Índice

Prólogo	VIII
Introdução	11
1-Arte Ecológica	14
1.1 Para um conceito de “Arte ecológica”	14
1.2. As origens do pensamento ecológico	18
1.3- Land art e ecologia	18
1.4 - Escultura Social de Joseph Beuys	21
1.5. Arte ecológica: uma realidade multifacetada	
2-Arte Pública	26
2.1 Definição do Conceito	30
2.2. Do anti-monumento à arte de carácter utilitário	34
2.3 Arte Pública de Intervenção Comunitária	40
2.3.1 A função social da arte	41
2. 3.2 Intervenções de arte comunitária	
3-Lixo Enquanto Matéria para a Produção Artística	42
3.1 Acumulação, seriação e empilhamento	48
4 Projetos de Criação e Experimentação Artística	54
1º Projeto - Transformar Lixo Criando Arte	55
2º Projeto - A Política dos Dez R's	67
3º Projeto - Truísmos	69
Conclusões	72
Bibliografia	75
Imagens	78

Prólogo

Arte e ecologia são dois temas que sempre me interessaram, e que caracterizam todo o meu trabalho e atitude perante a vida. Esta preocupação de cuidar do ambiente e de não desperdiçar materiais, esteve sempre presente e já faz parte de mim. Desde muito cedo que, como escuteira e amante da natureza, desenvolvi esta sensibilidade ecológica, e, tanto os resíduos como os materiais pobres, são o material de eleição nas minhas produções artísticas. Assim sendo, o tema que me proponho desenvolver nesta dissertação, faz todo o sentido para mim, porque procura construir e/ou esclarecer um conceito de *Arte Ecológica*, tal como vem expresso, por exemplo, na obra de Joseph Beuys e Alberto Carneiro.

Tratando-se de uma Dissertação por projecto, esta assenta num trabalho essencialmente prático (projectos de criação e experimentação artística) complementado por uma parte teórica que reivindica todo o trabalho explorado e realizado no contexto do Mestrado em Criação Artística Contemporânea. A sua área de investigação nasce do plano curricular apresentado pelo Mestrado, que me propus frequentar. As disciplinas que mais impulsionaram e afectaram o desenvolvimento desta dissertação por projeto foram: “Sociologia da Arte”, “Crítica da Arte”, “Estética Contemporânea”, “Fotografia”, “Laboratório de Experimentação e Criação Artística” e “Projetos de Instalação Artística”.

Os trabalhos/projetos artísticos realizados no âmbito do mestrado enquadraram-se sempre dentro de uma perspectiva ecológica, tendo como preocupação trabalhar a arte como um meio de sensibilização social. O meu objetivo primordial era gastar o mínimo de despesas e recursos, optando por reaproveitar materiais reciclando-os e reutilizando-os, de modo a que a sua composição resultasse numa obra interessante, de um ponto de vista estético-artístico, e o seu conteúdo numa sensibilização/questionamento do espectador.



Figura 1 - *Não te vendo, Nem Vendo*, 2010. Instalação. fragmentos de molduras.

Não te Vendo, Nem Vendo, foi um dos primeiros projetos desenvolvidos na disciplina de Laboratório de Experimentação e Criação Artística. Teve como resultado a composição de molduras, através duma recombinação de fragmentos preexistentes. A ideia surgiu desta necessidade de reaproveitar materiais, e também do interesse pela qualidade formal das cores e texturas das molduras. Na tradição ocidental da pintura - e mais tarde da fotografia (enquadramento) - a função da moldura sempre foi “encaixilhar a arte”, e foi seguindo esta metáfora, que este projeto se foi transformando.



Figura 2 - *What Else?*, 2011. Instalação. Reprodução do rosto de Amália Rodrigues com recurso a cápsulas de café Nespresso¹.

What Else? É um projeto que se enquadra de um modo ainda mais explícito naquilo que poderíamos denominar como Arte Ecológica. O objetivo do trabalho passa por reaproveitar as embalagens/cápsulas vazias de um produto que tinha entrado recentemente no mercado e que se tornou muito popular junto dos consumidores. As cápsulas de café caracterizam-se pela sua multiplicidade de cores, pelo seu reduzido tamanho e sobretudo pela sua resistência no processo de

¹Vídeo disponível online: <http://www.youtube.com/watch?v=CmJdsNAY-oc&feature=g-upl>

erosão. Devido a estas características surgiu a ideia, de usá-las como “tinta” na construção de uma “pintura digital manufaturada”. Ou seja, a cada cápsula foi atribuída uma função de pixel. No seu conjunto e devidamente compostas, elas formavam um desenho figurativo. Múltiplas composições poderiam ter sido feitas, mas optamos pela representação de uma imagem que fosse facilmente reconhecida pelo público em geral, daí o uso do “ícone” como forma de representação. O tema que representa este trabalho inspira-se na *Pop art*, e tira partido do uso de uma imagem de figura pública, conhecida através da “cultura popular” portuguesa ou até mundial. A Amália Rodrigues foi a figura escolhida para este trabalho. A ponderação da escolha deveu-se a dois aspectos, primeiro porque Amália é uma referência nacional e depois porque o fado tinha sido recentemente reconhecido como património imaterial da humanidade.



Figura 3-*A poética*, 2011. Intervenção na Natureza. Obra produzida na residência artística de Binaural/Nodar.

A Poética, foi um projeto desenvolvido na residência artística de Binaural/Nodar, retiro da Fraguinha, S. Pedro do Sul. Um projeto que concilia a ecologia com uma prática artística, apelando para um lugar primaveril, que não é mais que um lugar fictício. Os materiais escolhidos passaram inicialmente pelo uso de plasticina, o material disponível na altura, e posteriormente pelo uso da pasta de açúcar, com o intuito de a obra ser reabsorvida pela natureza e diluir-se nela.

Introdução

Nenhuma ideia nasce isolada. Assim, também esta investigação não surge do nada. O trabalho apresentado nesta dissertação nasce de um esforço em relacionar ideias pré-existentes. O tema que o envolve, ocupa-se em despertar nas pessoas um novo olhar sobre o lixo. Numa primeira abordagem ao tema, confrontei-me com dois tipos de questões:

- 1) Poderá o lixo transformar-se em matéria para a produção artística? Aparentemente sim, se olharmos à variada panóplia de artistas que desenvolveram projetos nesse sentido.
- 2) Por outro lado, e indo um pouco mais longe, poder-se-á usar o trabalho com lixo, e as preocupações ambientais, de reciclagem e reuso que lhe estão associadas, como premissa para criar relações entre um grupo de participantes, envolvidos num projeto artístico? Nesse sentido, o enfoque principal do projeto reside no processo experienciado pelo colectivo e não no objecto final que venha eventualmente a ser produzido. Esta preocupação encontra-se especialmente presente no projeto de maiores dimensões, quer em termos de espaço quer de tempo envolvido, desenvolvido no âmbito desta dissertação: *Transformar lixo criando arte*.

Foi ainda um objectivo desta investigação perceber qual poderá ser a função da arte na reivindicação de valores sociais e ambientais. De que modo a prática artística é capaz de desafiar as pessoas a atuarem na mudança, impulsionando uma postura pró-ativa na resolução dos problemas, bem como uma maior consciencialização dos dilemas ambientais do mundo que as cerca. A ideia inicial para esta dissertação por projeto surgiu a partir do trabalho de Vik Muniz, *Waste Land*, 2010, que resultou num projeto de Arte Pública numa vertente de intervenção comunitária, onde o artista explorou a potencialidade do lixo, assim como as relações de auto-estima das pessoas que operam no aterro do Jardim Gramacho, na periferia do Rio de Janeiro. Um projeto social que resultou na angariação de fundos, através da venda em leilão de obras fotográficas, para uma melhoria social.

Para além do trabalho de Vik Muniz, outros artistas mostram-se interessantes para esta dissertação. Artistas como Joseph Beuys que nos levou ao entendimento de uma nova expressão artística, *arte ecológica*, através do seu conceito *escultura social*; Mierle Laderman Ukeles, com o projeto social desenvolvido durante dez anos no DOS/ Department of Sanitation em Nova Iorque; Tony Cragg, Arman, Chris Jordan, Tim Noble e Sue Webster que são algumas referências propostas nesta investigação por envolverem projetos que usam o lixo como matéria para a produção artística.

Deste modo a presente dissertação organiza-se segundo quatro capítulos: *Arte Ecológica*; *Arte Pública*; *Lixo Enquanto matéria para a produção artística*; *Projetos de Criação e Experimentação Artística*.

O **primeiro capítulo** procura, num primeiro momento, descrever e definir o conceito-chave da dissertação, arte ecológica. Segue-se uma análise das origens do pensamento ecológico, da relação com a *land art* e a ecologia, bem como um breve exame da obra de Joseph Beuys e outras referências de artistas que se enquadram dentro da esfera da arte ecológica.

O conceito de arte pública (Mitchell, 1992; Regatão, 2010) e arte social de intervenção comunitária também foram temas debatidos ao longo desta dissertação, conferindo ao artista uma responsabilidade social. O **segundo capítulo** relaciona essa necessidade de entender o conceito de arte pública, que surge como consequência do capítulo 1. Este capítulo reflete sobre trabalhos que vão desde o anti-monumento à arte de carácter utilitário e fala-nos de algumas obras de Arte Pública de Intervenção Comunitária que questionam a função social da arte.

O **terceiro capítulo** analisa a potencialidade do lixo numa esfera artística, procurando demonstrar que o lixo se pode constituir em matéria para a produção artística. Procura-se também perceber como um objeto comum se transfigura em obra de arte. Na procura de uma resposta a estas questões, são ainda apresentados diferentes trabalhos, realizados por diversos artistas, que usaram o lixo como matéria na produção artística.

O **quarto e último capítulo** destina-se aos projetos de criação e experimentação artística. Aí são apresentados três projetos que derivam das diferentes pesquisas e referências que fazem parte das aprendizagens adquiridas ao longo de dois anos de frequência do presente mestrado.

Transformar Lixo Criando Arte caracteriza-se por ser um projeto de intervenção comunitária. O objetivo do projeto foi elaborar um programa comunitário, em que é proposto aos estarrejenses participar tanto na recolha de resíduos domésticos ou objetos abandonados, como na participação voluntária de uma criação artística, que resulta numa obra pública. O projeto inspira-se no trabalho de Vik Muniz, *Waste Land* e, de um modo geral, nos projetos-ações de Joseph Beuys. O objectivo primordial do projeto, para além de usar o lixo como matéria na produção artística, é sensibilizar, através da arte, para uma responsabilização social, implementando a ideia de “arte ecológica”.

O projeto intitulado *A Política dos Dez R's*, surgiu com a necessidade de usar resíduos sólidos domésticos como matéria para a produção artística. Através de pacotes de iogurte usados, surgiu a ideia de pintar na base de cada um deles, o rosto dos 10 mais poderosos do mundo. Uma mensagem enigmática, que questiona a relação do lixo com o poder político, face à inércia de medidas de prevenção de desastres ambientais.

O terceiro projeto, *Truísmos* congrega todas as experiências realizadas. O objetivo foi afixar em diversos contentores de lixo pequenas frases, aparentes banalidades ou “truísmos” sobre a potencialidade daqueles materiais, que são considerados lixo e que podem ser explorados dentro da esfera artística. Isto é, o projeto desenvolve a mesma temática anterior, mas numa vertente mais conceptual, com recurso à linguagem para gerar questionamento, por parte de quem lê, sobre questões ambientais. As pessoas são confrontadas, no momento em que se desfazem do seu próprio lixo, com reflexões sobre o uso que lhe podem ou querem dar.

1

Arte Ecológica

1.1 Para um conceito de “Arte ecológica”

A expressão “Arte ecológica” (em inglês *Eco-art*, ou *Environmental art*) tem sido utilizada para designar o trabalho de diversos artistas que, desde as décadas de 1960-70, mostram uma preocupação especial com o crescente agravamento dos problemas ambientais e, consequentemente, sociais que afectam a humanidade (Brookner 1992; Sanders, 1992; Kastner e Wallis, 2001). Em 1992, o *Art Journal* (Vol.51, No.2) dedicou mesmo um n.º especial ao assunto.

Podemos assim definir “Arte ecológica” como uma corrente artística que contém em si considerações tanto artísticas como ecológicas. Um artista ecológico é alguém que usa materiais “pobres”, reutiliza ou recicla produtos e materiais, que intervém em ambientes naturais mantendo uma atitude de profundo respeito pelos mesmos, e/ou cuja obra apele à sensibilização da comunidade sobre qualquer assunto que englobe a Natureza e a nossa forma de habitar dentro ela. Este conceito engloba projetos que vão desde intervenções próximas da *Land Art*, de Helen e Newton Harrison, até às esculturas e instalações do português Alberto Carneiro, passando pelos manifestos e “sanitas de compostagem” de Hundertwasser, as performances de Mierle Ukeles com os empregados do lixo de Nova Iorque, e o trabalho pioneiro de Joseph Beuys, cujo conceito de *Escultura Social*, não é mais do que arte ecológica porque relaciona a arte com aspectos ecológicos e sociais (Adams, 1992).

Se considerarmos que a raiz profunda da atual crise ecológica remonta a uma série de conceitos—base que caracterizam o pensamento moderno no Ocidente, e.g. o dualismo entre espírito e matéria, sentimento e razão, sujeito e objecto, bem como o desejo de controle da natureza, podemos afirmar, com Patricia Sanders (1992: 77), que estes artistas

...participate in the widespread critique of modernism that has been ongoing for some thirty years. Unlike these deconstructive efforts, however, the forward-looking postmodernism of much environmental and social art endeavors to construct a frame of values more conducive to a sustainable environment and to social harmony.

Para Descartes, homem e mundo natural, espírito e matéria, *res cogitans* e *res extensa*, opõem-se radicalmente. O homem pode e deve “tornar-se senhor e possuidor da Natureza” (Descartes, 1977 [1637]: 82) Esta afirmação daquele que é considerado o pai da filosofia moderna², exprime uma vontade de domínio, uma atitude quási-predatória que teve consequências nefastas, não só a nível da relação homem/natureza mas também das próprias relações dos seres humanos entre si (Horkheimer e Adorno, 1994).

Porém, desde meados dos anos 1960 que assistimos a uma mudança de perspectiva, com o reconhecimento de que toda vida no planeta está interligada, e que isso tem implicações na nossa vida pessoal e social. Hoje, a maioria dos cientistas concebe o planeta como um grande organismo “vivo”, em que vida biológica, clima e ambiente/superfície terrestre funcionam em complexa relação simbiótica. Hoje, uma época de preocupações com mudança climática e o aquecimento global, existe a clara percepção de que a ocorrência de danos numa parte do sistema afecta inevitavelmente o conjunto – aí se incluindo a vida humana.

A consciência de que necessitamos de tratar o mundo que nos cerca de um modo mais responsável, desenvolvendo novos valores e atitudes, tem vindo a congregar artistas e cidadãos comuns num conjunto de esforços que, como refere Sanders (ibid.),

should be distinguished from the nihilism of deconstructive postmodernism. I suggest that we ... call these efforts "constructive postmodernism."

1.2. As origens do pensamento ecológico

Segundo o Online Etymology Dictionary, o termo *ecologia* foi criado em 1873 pelo naturalista alemão Ernest Haeckel, a partir do grego *Oikos* “casa”, e *-logia*, “estudo de”, para designar o ramo das ciências biológicas que se dedicava ao estudo das relações dos seres vivos com seu o meio-ambiente. Só mais tarde, na década de 1960, é que o conceito começou a ser usado com referência ao combate à poluição e preocupações ambientais.

² A mesma convicção pode encontrar-se noutros pensadores da época como, por ex., Francis Bacon (1561–1626), um dos precursores da ciência moderna.

O ambientalismo (em inglês *environmentalism*)³ nasceu nos EUA, como corrente filosófico-ideológica e movimento social nas décadas de 1960-70. Caracteriza-se pela preocupação com a conservação da natureza e os cuidados com ambiente, integrando conceitos como ética ambiental, biodiversidade, ecologia, e teia ecológica (*ecological network*). As suas origens remontam porém à segunda metade do século XIX, e a pensadores como Henry David Thoreau e o botânico e geólogo de origem escocesa John Muir (Kastner e Wallis, 2001).

Thoreau (1817–1862) advogava uma forma de vida simples e mais próxima da Natureza, filosofia que tentou pôr em prática ao viver durante dois anos numa cabana construída com troncos nos bosques de Walden Pond, Massachusetts. Publicou as suas experiências em *Walden*, (1854), obra que até hoje mantém a sua influência sobre os movimentos ecologistas e não-conformistas.⁴ John Muir (1838–1914) acreditava que o mundo natural tinha direitos que lhe eram inerentes, e o seu trabalho de sensibilização junto do Congresso e do povo norte-americano levou à criação do Yosemite National Park, em 1890.

Mas foi o processo de sensibilização introduzido por Rachel Carson, com o seu livro *Silent Spring*, publicado em 1962, e a primeira celebração do Dia da Terra em 1970 que alterou a consciencialização ambiental para sempre (Kastner e Wallis, 2001). *Silent Spring* denunciava os efeitos nocivos do uso do DDT, questionando a lógica de libertar grandes quantidades de produtos químicos no meio ambiente sem se conhecer plenamente os seus efeitos sobre a ecologia ou a saúde humana. A reação que se seguiu acabaria por conduzir à proibição deste pesticida nos EUA, cerca de dez anos depois.⁵

O termo ecologia assume nos dias de hoje um peso enorme nas nossas escolhas diárias. Podemos dizer que a humanidade em dois séculos conseguiu modificar a superfície terrestre alterando completamente a sua biosfera e atmosfera. Essa mudança deve-se maioritariamente às diversas revoluções industriais que vivemos desde meados do século XVIII. Com todos estes desequilíbrios e mudanças foi e são necessárias reformas na economia e nas ciências, para além disso foi e continua a ser necessário, reformular ponderações éticas face aos novos desequilíbrios ambientais. Afigura-se indispensável uma mudança de mentalidade face ao ambiente.

³ Embora a palavra já existisse antes, o uso de *environmentalism* no sentido de “ecológico” encontra-se registado desde 1972, segundo o Online Etymology Dictionary.

⁴ Existe tradução portuguesa, editada pela Antígona em 2009. Mahatma Gandhi (1869-1948) considerava *Walden* um dos livros que maior influência teve na sua formação.

⁵ O uso do DDT, como controlador de pragas agrícolas, mantém-se em diversas regiões do mundo.

Para que possamos reconhecer a importância da ecologia não podemos continuar a ver a nossa espécie como o centro do universo, mas como algo de contingente, imbricado dentro de processos de existência interdependentes. A nossa sobrevivência torna urgente que façamos uma análise dos pressupostos em que, até ao momento, tem assentado a nossa consciência colectiva:

“Our continued survival makes it urgent that we examine the assumptions and values that have so disastrously misled us and that this understanding penetrate our collective consciousness.”
(Brookner, 1992:8)

Victor Nogueira (2000) mostra a existência de diferentes vertentes no pensamento ecológico, diversas correntes e éticas que formularam ao longo da história diversas políticas sobre o ambiente. Nesse sentido, é possível diferenciar entre políticas de ecologia profunda e políticas ambientais, entre éticas que ora se centram nas pessoas, nos animais ou até mesmo na natureza.

“Existe... uma diversidade de éticas ambientais concorrentes, que podemos compendiar em pelo menos quatro grupos. Seguindo a divisão aqui proposta, temos os seguidores de um enquadramento ético centrado nas pessoas (englobando antropocentristas e humanistas), os apologistas duma ética centrada nos animais (onde reuni a tradição utilitária e outros defensores do valor intrínseco do animal), os que advogam uma ética centrada na vida (sem todavia se servirem mal), os que preferem uma ética centrada na natureza como um todo (ecologista profundos, ecofeministas e ecocentristas).” (Nogueira, 2000:73)

Todas estas políticas, se não forem vividas de forma radical, tentam à sua maneira resolver e apresentar medidas que ajudem na superação da atual crise ambiental. Englobar o ambiente como uma preocupação política e económica faz parte de um plano emergente. Quando falamos de uma crise ambiental, deparamo-nos com um ajuste de forças, em que todas as relações de poder entre grupos, etnias, sexos, povos, estados e gerações, vivem dependentes da mediação entre a natureza e os nossos modelos científicos, técnicos e económicos (Nogueira, 2000). De facto, vivemos dominados por todo um sistema global que nos impossibilita de agir. A crise ambiental combate-se apenas no seu diagnóstico mais teórico. A prática de medidas concretas, a nível mundial é uma operação tão melindrosa.

A Conferência de Copenhaga (COP -15)⁶ aconteceu entre 7 e 18 de Dezembro de 2009, organizada pela ONU para discutir o problema das mudanças climáticas / aquecimento global. Foi dos eventos

⁶ Designada oficialmente Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas /United Nations Climate Change Conference ou COP15, por se tratar da 15ª conferência realizada pela Convenção-Quadro das Nações Unidas sobre Mudança do Clima.

que mais expectativas criou por ter tido como objetivo substituir o Protocolo de Quioto, que expira em 2012, e expõe de forma clara as contradições dos líderes mundiais face à mudança ambiental. Assim, os EUA recusaram assinar o Protocolo de Quioto, de acordo com a alegação do ex-presidente George W. Bush de este interferir negativamente na economia norte-americana, e Rússia apenas o ratificou em 2004. Quando duas potências mundiais negam a aceitação do protocolo para a redução das emissões do CO₂, torna-se impossível restabelecer o sistema e lutar contra uma crise financeira e ambiental com repercussões mundiais.

Também os resultados da Conferência de Copenhaga foram uma decepção. No último dia da cimeira, alguns dos países (incluindo os EUA, China e Brasil) desenharam um acordo que, todavia, não foi unanimemente adoptado pelas restantes nações. O documento reconhece que o aquecimento global constitui um dos maiores desafios da actualidade, e que devem ser tomadas medidas no sentido de o combater. Contudo, o documento não é juridicamente vinculativo e não contém quaisquer compromissos relativamente à redução de emissões de CO₂.

Como diz Viriato Soromenho-Marques (cit. por Nogueira, 2000:47): *“(...) O mais inquietante, tanto de um ponto de vista categorial como ao nível das legitimidades e elementares expectativas práticas de qualquer habitante desta época é a confirmação da extrema inércia do real estabelecido.”*

É essa inércia do real estabelecido que a arte tem de combater. A “arte ecológica”, propõe essa mudança de mentalidades através de um discurso artístico. De seguida iremos analisar alguns exemplos de artistas que relacionam arte com ecologia. Artistas que intervêm na paisagem, que trabalham com as pessoas na tentativa de esculpir pensamentos, de nos alertar para o crescente desequilíbrio do ecossistema terrestre.

1.3- Land art e ecologia

Segundo Sanders (1992:49), as metodologias de artistas ecológicos podem ser examinadas de acordo com a forma como afetam o público. Desta forma, a autora categoriza estes artistas segundo o meio, por eles usado, para apelar às suas causas: há aqueles que apenas nos alertam para os problemas ambientais, recorrendo a estratégias de choque ou de humor; aqueles que nos educam sobre natureza sistémica do mundo em que vivemos (e.g. Patricia Johnson); e aqueles tentam envolver o próprio público/comunidade em processos de ativismo político ou ações rituais (e.g. Helen e Newton Harrison, Joseph Beuys). No entanto Sanders diz (ibid.):

“Naturally, particular examples sometimes overlap categories, but these nevertheless clarify the need for multiple means to achieve a common purpose: the restoration of ecological sanity.”

Como já se referiu, nas décadas de 1960-70, assiste-se nos EUA a uma crescente preocupação especial com o agravamento dos problemas ambientais. A *land art*, apresenta uma relação com o ambiente natural, enraíza o espaço onde os artistas realizam as suas experiências ou manifestações artísticas. Como afirmam Kastner e Wallis (2001:3)

“... the term land art is variable, complex and fraught in many ways a quintessentially American art form, the first manifestations of what came to be known as land art and grew to encompass earth, eco and environmental art, began in the american cultural crucible of New York and the open spaces of its western deserts.”

Foram diversos os factores que estiveram na origem das manifestações da *land art*, segundo Kastner e Wallis (2001), esses factores derivam: do despertar de uma consciência ecológica e feminista; da rápida integração da tecnologia no quotidiano e a resultante saudade de uma existência mais natural; do reconhecimento pessoal e político face ao poder da intervenção pessoal.

O desenvolvimento da *land art* segundo Kastner e Wallis (2001:4) em muitos aspectos reflete a evolução do pensamento ecológico num período pós-guerra. Segundo estes autores, os primeiros esforços de colonização dos desertos da primeira geração de artistas americanos da *land art* na verdade equiparam-se com os ideias de conquista e exploração que caracterizavam a era industrial. Mas ao mesmo tempo muitos artistas experienciavam uma nostalgia pelo ‘éden’ pré-industrial que provocou, primeiro, uma crítica dessas condições e, finalmente, uma postura proactiva em que o indivíduo começou a ser impulsionado a intervir nos problemas que tinham sido identificados na era industrial. Os grandes ativistas que trabalharam para conseguir remediar as coisas do mundo natural, com o intuito de mediar a nossa relação sensorial com a paisagem, foram sucedidos por artistas que procuravam mudar a nossa relação emocional e espiritual com a mesma:

“they (artists), in turn, spawned a third approach, that of the literally “environmental” artist, a practice which turned back to the terrain, but this time with an activity meant to remedy damage rather than poeticize it.” (2001:04)



Figura 4 - Helen Harrison e Newton Harrison, *Sava River Project, Yugoslavia 1988-91*; instalação no Ronald Feldman Fine Arts, Nova Iorque (1991).

Em inícios da década de 1970, Helen Harrison e Newton Harrison começaram a expandir o conceito de *Land art* incorporando na sua prática uma intenção mais abertamente ecológica. Segundo Newton Harrison o trabalho que realizavam em conjunto surgiu a partir do Minimalismo e Arte conceptual, correntes na época, mas acabou por se tornar em algo diferente. Para além de que a ecologia nem era ainda moda naquele tempo: (...) *ecology wasn't really fashionable. What was fashionable was using earth as a material.* (cit. in Adcock, 1992:35)

Helen Harrison e Newton Harrison foram os primeiros a fazer a distinção entre trabalhar usando a terra como material e usar a ecologia como forma de explorar questões artísticas. Segundo eles, os seus trabalhos diferenciavam-se dos trabalhos de Robert Smithson e Michael Heizer, porque sentiam que as suas obras lidavam com a ecologia no pleno sentido da palavra.

A arte ecológica dos Harrisons caracteriza-se por levantar questões acerca dos problemas ambientais vindouros: Que efeitos terá a desflorestação nos ecossistemas tropicais? Quão devastador poderá ser um derrame de petróleo? Quais as dinâmicas que conduzem ao aquecimento global? Será que a destruição da camada de ozono, ao criar buracos na atmosfera sobre os pólos, pode causar desequilíbrios nas cadeias alimentares dos animais marinhos dos oceanos Antártico e Ártico? O continuo desenvolvimento e exploração do meio ambiente ameaçam interromper os ciclos orgânicos e inorgânicos que caracterizam a biosfera?

"We've been very alienated from our resources, but our time of grace is over. The idea that technology is able to buy us out of our problems is an illusion. We are going to have to make vast changes in our consciousness and behavioral patterns, because if we don't, we won't be here." (Newton Harrison, cit. in Adcock, 1992:45)

Patricia Johanson, é, uma outra artista que procura mudar a nossa relação emocional e espiritual com a paisagem circundante. Com a sua obra *Endangered Garden* (1987), a artista conseguiu harmonizar um espaço de tratamento de esgoto na cidade de San Francisco, criando um parque ecológico amigável para as espécies animais autóctones, uma estrutura capaz de proporcionar aos visitantes observar as relações simbióticas desses seres. Johanson transforma sítios com o intuito de nos tornar conscientes que *somos cidadãos e não donos da biosfera* (Sanders,1992:79). O seu objetivo, com os seus trabalhos de paisagem é mostrar como podemos trabalhar preservando a natureza em vez de a destruir. Uma inter-relação perceptível não apenas empiricamente mas também com algo de poético.

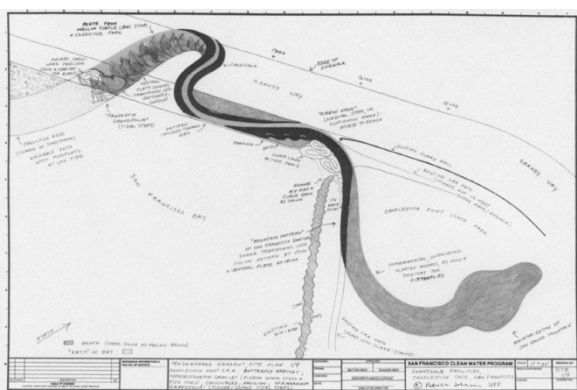


Figura 5- Patricia Johanson, *Endangered Garden, Site Plan 1/4* (1988), acrílico s/ pergaminho; coleção da artista.

Analisando o trabalho de Johanson, assim como o de Helen e Newton Harrison, ou o de Joseph Beuys (de que falaremos a seguir) podemos constatar que estes se assemelham nas suas práticas artísticas. Trata-se de artistas que se caracterizam por uma preocupação pedagógica, usando a arte como forma de sensibilizar para questões ecológicas, procurando por vezes envolver diretamente os indivíduos em ações políticas, levando-os a agir na sociedade.

1.4 - *Escultura Social* de Joseph Beuys

“libertar as pessoas é o objectivo da arte, logo para mim, é a ciência da liberdade.”

Joseph Beuys (1983, em entrevista no Victoria and Albert Museum)

Joseph Beuys (1921-86) foi, entre outras coisas, um ativista político, que reivindicava o poder da arte na mudança da sociedade. Um “ecologista radical” (Adams, 1992: 26), empenhado em investigar o papel da arte na criação de novos paradigmas na relação dos seres humanos com o seu meio natural.

Beuys foi um dos artistas que melhor compreendeu a relação entre a arte, sociedade e ecologia. Para ele, a ecologia não se limita às preocupações com o meio-ambiente. Estas devem existir em estreita relação com aquilo que são as nossas concepções de sociedade, teorias económicas, sistemas políticos, práticas sociais, legislação, controle da informação e dos meios de comunicação de massas (Adams, *ibid.*). Para este artista, a arte tem uma função terapêutica na sociedade (Michaud, 1988: 46), na medida em que pode “curar”, ou restaurar um equilíbrio que a nossa sociedade materialista há muito perdeu. Esta preocupação é exemplarmente expressa no famoso piano embrulhado em feltro, intitulado *Infiltração homogénea para piano de cauda* (1966).



Figura 6- 1) Joseph Beuys, *Infiltração homogénea para piano de cauda* (1966). **2)** Beuys em 1982, plantando a primeira árvore do projecto *7000 Carvalhos*.

Os primeiros trabalhos artísticos de Beuys, datam dos anos 1950/60, e caracterizam-se já por relacionarem a cultura humana e a natureza. Durante os anos 1970 Beuys organizou diversas ações ecológicas e projetos que estavam sempre relacionados com as questões ambientais. Uma dessas ações consistiu em alertar para a desflorestação em Dusseldorf e para isso Beuys pintou cruzes brancas e anéis nas árvores que iam ser abatidas. Para além desta ação, Beuys por essa altura já reciclava papel e alertava para os perigos da contaminação das águas subterrâneas.

O seu projeto de florestação urbana, *7000 Carvalhos – Florestação urbana em vez de administração urbana*,⁷ realizado e apresentado na *Documenta VII* em 1982 na cidade de Kassel, consistiu na plantação de 7000 carvalhos, com ajuda e colaboração voluntária de moradores, estudantes e funcionários municipais. O objectivo era ajudar na redução de substância tóxicas suspensas no ar que eram responsáveis pela poluição do solo e das águas subterrâneas (Beuys, 2010). O projeto durou cinco anos, sendo que em 1988, dois anos após o falecimento do artista o 7000 carvalho foi plantado pelo seu filho Wenzel Beuys. O projeto incluía uma espécie de manual,

⁷ Título original, em alemão *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*.

que era apresentado a todos os voluntários, onde o artista explicava como a plantação e manutenção das árvores devia ser feita.

Mas Beuys ficaria igualmente conhecido por ter criado um novo, controverso conceito de *Escultura Social* (Michaud, 1988: 42). Para ele, a arte como atividade deixou de ser orientada pelo objeto e passou a servir como meio de resolver problemas de ordem social e ecológica. Pretendia que através da participação democrática de todos os cidadãos fosse reconstruído um “organismo social como uma obra de arte” (Adams, 1992: 28).

As suas ideias eram baseadas nos escritos do filósofo e teósofo austríaco Rudolf Steiner, especialmente o livro *Die Philosophie der Freiheit*, de 1894. Segundo Beuys, o humano é livre no seu pensamento e é aí que reside o ponto de origem da escultura. Para ele a informação do pensamento já é escultura (Adams, 1992:28). A concepção que Beuys tinha do pensamento era aliás holística, costumava dizer que tinha pensamentos nos joelhos (cit. por Adams, ibid.).

O pensamento não ocorre apenas na mente, propõe Beuys mas também nos processos naturais externos. Para pensar de acordo com a realidade, defende que tanto o pensamento lógico-causal como não-causal são necessários. Em todos os campos de conhecimento é necessário relacionar elementos tradicionalmente opostos, para levar a uma expansão de conceitos e novas visões. Segundo Beuys a origem das nossas crises ecológicas era fruto dessa distinção entre o corpo e o pensamento racional, e a aparentemente absoluta separação cartesiana entre o sujeito e o objeto (Adam, 1992: 28).

Uma transformação no pensamento seria revolucionária não só no âmbito da saúde psicológica do ser humano e da sua relação com a natureza, mas também potenciadora de novas formas sociais, económicas e culturais. Como dizia Beuys, "*transformation of the self must first take place in the potential of thought and mind. After this deep-rooted change, evolution can take place*". Na explosão de criatividade individual e social que tal mudança provocaria, ele identifica a própria arte: "*Only from art can a new concept of economics be formed, in terms of human needs not in the sense of waste and consumption.*" (cit. por. Adams, 1992:29).

Diversos trabalhos foram feitos pelo artista, os mais enigmáticos e polêmicos passam por “*Coyote, I Like America and America Likes Me*” (performance, 1974), “*How to Explain Pictures to a Dead Hare*” (performance, 1965), “*Sonne Statt Reagan*” (vídeo, 1982)⁸, entre muitos outros.

Uma das suas performances/ações mais controversas porém foi o *Public Dialogue*, realizado na New School for Social Research, de Nova Iorque, em Janeiro de 1974 e gravado em vídeo. Durante duas horas, o artista dialogou com a audiência, explicando conceitos como arte, socialismo, democracia e liberdade, e enchendo três quadros-lousa de desenhos, que no fim apagou. Nesse evento, Beuys dizia que a arte era a única forma de libertar as pessoas desta sociedade.

Paralelamente à sua atividade artística, Beuys fundou em 1974, na Alemanha, a *Internationale Freieuniversitat* (Universidade Livre Internacional). Antes de inaugurar a *Universidade Livre*, Beuys mantinha na Academia de Belas-Artes quase 400 pessoas a assistir às suas aulas, que eram dadas de porta aberta. A *Universidade Livre* caracteriza assim a sua idealização de ensino, que obedecia a uma estrutura antiautoritária, não hierarquizada e tecnocrática, e disciplinarmente transversal e integral (Beuys, 2010:49).

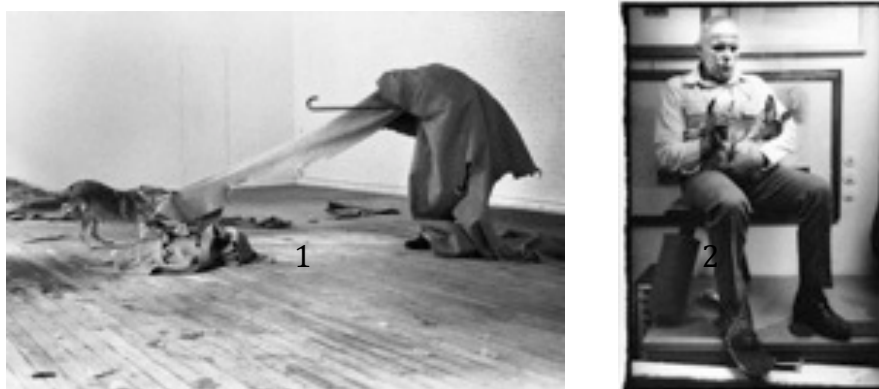


Figura 7- 2) Joseph Beuys, “*Coyote, I Like America and America Likes Me*”, 1974, *Instalação performática*. 2) “*How to Explain Pictures to a Dead Hare*”, 1965, *Instalação performática*.

Outra particularidade de Beuys, era usar a gordura nos seus trabalhos, como elemento analógico para despoletar o sentimento necessário para contrabalançar a parcialidade do pensamento abstrato. Porque a gordura, segundo ele, responde muito bem ao quente e ao frio e daí representar facilmente a temperatura do espírito⁹. Beuys considerava que as suas obras só são compreendidas por uma

⁸ Trata-se um vídeo da canção, escrita por Beuys “*Sonne Statt Reagan*”, traduzido à letra: “Sol, não Chuva [Reagan], um trocadilho com nome do presidente norte-americano da altura, Ronald Reagan.

⁹ Tem também relação com a sua experiência traumática durante a II guerra mundial. Em 1944, o avião em que Beuys seguia foi abatido na frente russa, despenhando-se perto da atual cidade de Znaminka na Crimeia. Mais tarde Beuys

certa intuição e não por pensamento lógico e linear. Para ele a interioridade humana também está no ambiente exterior, no sentido em que a consciência humana e o mundo exterior são interdependentes. “*Environmental pollution advances parallel with a pollution of the world within us*”, como escreveram Beuys e o poeta Heinrich Boll em 1972 como princípio da Universidade Livre Internacional (cit. por Adams, 1992: 28)

O conjunto do trabalho de Beuys é analisado e interpretado de diversas formas, nos dias de hoje, sendo possível encontrar algumas vozes críticas (e.g. Michaud, 1988). No entanto é possível perceber o grande objetivo de Beuys na transformação da humanidade. O artista considerava que era necessária a uma reforma radical nas áreas da cultura e educação, lei e justiça (direitos), e economia. Apenas a partir de um diálogo participativo e de reforma poderia a crise ecológica mundial ser sanada.

Apesar de muitas destas abordagens dependerem muito da linguagem para comunicar ideias diretas, Beuys sentia que os seus objetos, instalações e ações tinham efeitos pessoais e políticos mais poderosos nas pessoas do que uma comunicação direta em palavras das ideias por trás delas. Com o tempo tornou-se mais pessimista acerca da possibilidade de mudança social através de meios políticos normais (tais como o partido Os Verdes, que ajudou a fundar) e colocou ainda mais ênfase na vontade própria do ego individual como a única verdadeira força potenciadora de mudança social.

A sua abordagem artística foi evoluindo de objetos tradicionais para instalações e performances e posteriormente para a ideia de *escultura social*, envolvendo toda a gente como artista. Deste modo as duas linhas de desenvolvimento, arte e ecologia, juntaram-se na concepção de *escultura social*, em que a própria sociedade, como um todo, é encarada como obra artística, como uma grande *Gesamtkunstwerke* ecológica (Adams, 1992: 28).¹⁰

Esta concepção alargada de arte, que Beuys identifica com a criatividade em geral, leva-o a afirmar que cada homem é um artista, não querendo com isto dizer que cada um de nós é pintor ou escultor genial, mas que cada um é capaz de autodeterminação:

alegrou ter sido resgatado por uma tribo de tártaros nómadas, que envolveram o seu corpo ferido em gordura animal e feltro, salvando-lhe assim a vida. Não existe porém qualquer prova deste relato que muitos consideram ser, pelo menos em parte, ficcionado.

¹⁰ O termo *Gesamtkunstwerk*, “obra de arte total” tem sido atribuído a Richard Wagner, mas foi usado posteriormente por diversos artistas alemães, e.g. na escola da Bauhaus. A expressão “*Gesamtkunstwerk* ecológica” é específica de Beuys.

“The most important thing, for someone looking at my objects, is my fundamental thesis: EACH MAN IS AN ARTIST. There is my contribution to ‘the history of art’. (cit. por Michaud, 1988: 38).



Figura 8- Joseph Beuys, *Difesa Della Natura* (1982); garrafa de vinho e frascos de fruta e legumes com o rótulo da Universidade Livre Internacional, escultura de gesso e pedra.

1.5. Arte ecológica: uma realidade multifacetada

Também o escultor português Alberto Carneiro fala da sua arte como um *Manifesto de Arte Ecológica*. Apesar de não apresentar um discurso político tão direto como o de Joseph Beuys, Alberto Carneiro acredita que com a sua arte consegue transmitir sentimentos estéticos, memórias que nos façam regressar às nossas experiências mais remotas com a Natureza, que se foram perdendo no tempo com a evolução humana.

Alberto Carneiro define a sua arte como o “*renascer de uma alegria natural ao encontro com uma Natureza renovada e já infinitamente próxima; obra em mutação na consciência do inconsciente de um tempo distante e outra vez nominado na posse de sensações estéticas, futura e naturezamente reversíveis*” (Carneiro, 2007:25). O objetivo do artista é recuperar a relação natural do Homem com a Natureza através da Arte. Ou seja, segundo ele “*repor na memória das sensações estéticas os valores que da Terra no Homem se definiram e o estruturam na sequência dos tempos.*”(ibid.)

O artista apela para um regresso às origens, uma revalorização da Natureza, para assim recuperar memórias perdidas. Para o artista a natureza é o elemento gerador de todas as coisas. A relação que nasce entre o ser humano e a natureza é ao que ele chama de arte. A arte é uma segunda natureza.

Na sua obra *Canavial*, de 1968, o artista transporta a natureza para dentro da galeria. Nesse ato é como se a árvore deixasse de ser árvore e se transformasse numa representação dela – como ele diz “já não é a Natureza: é uma segunda Natureza, é a arte.”(Carneiro, 2007:196)

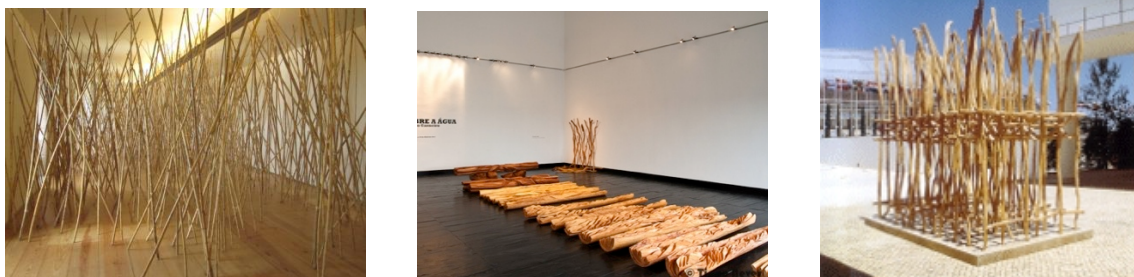


Figura 9- 1) Alberto Carneiro, “O canavial: memória metamorfose de um corpo ausente”, escultura feita com troncos de canavial 1968. **2)** Alberto Carneiro, “Sobre a água”, escultura feita com troncos de árvores, 1991/1992. **3)** Alberto Carneiro, “Sobre o Mar”, escultura feita com troncos, 1998.

De entre a considerável panóplia de artistas que desenvolveram obra regida por preocupações ambientais e ecológicas, podemos ainda destacar o trabalho do austríaco Hundertwasser – bem como as ações de “arte pública” de Mierle Ukeles, ou o projeto de Vik Muniz, *Waste Land* (2010), de que falaremos nos próximos capítulos.

Friedensreich Hundertwasser (1928 –2000) nasceu em Viena de Áustria, tendo-se mais tarde naturalizado também neozelandês. À data da sua morte era considerado o artista mais conhecido da Áustria, bem como o mais controverso (Restany, 1999: 8).



Figura 10- Hundertwasser plantando uma árvore em frente à fábrica de porcelana Rosenthal, em Selb, 1981.

A original visão artística de Hundertwasser expressou-se através dos meios mais diversos, indo da pintura às performances-manifesto, passando pela arquitetura e desenho de fachadas, design de vestuário e criação de selos. Ironicamente é hoje mais conhecido sua *Casa Hundertwasser* (Viena, 1985), edifício de habitação social que se tornou uma atração turística. Hundertwasser tornou-se conhecido por defender um tipo de arquitetura em harmonia com a Natureza, caracterizada pelo uso de formas biomórficas, semelhantes às de Gaudí em Barcelona, nos inícios do século XIX.

Especialmente a partir da década de 1970, o trabalho do artista tomou uma direção fundamentalmente ecológica. Hundertwasser fez campanha pela preservação do habitat natural e apelou a uma vida de acordo com as leis da Natureza. Nesse sentido, escreveu inúmeros manifestos, palestras e desenhou cartazes e panfletos em favor da proteção da Natureza, incluindo contra a energia nuclear, pela preservação dos oceanos e das baleias, e pela proteção das florestas tropicais. Foi também um defensor das retretes de compostagem como parte do ciclo da natureza, tendo ficado famoso o seu manual para a construção de uma sanita ecológica.

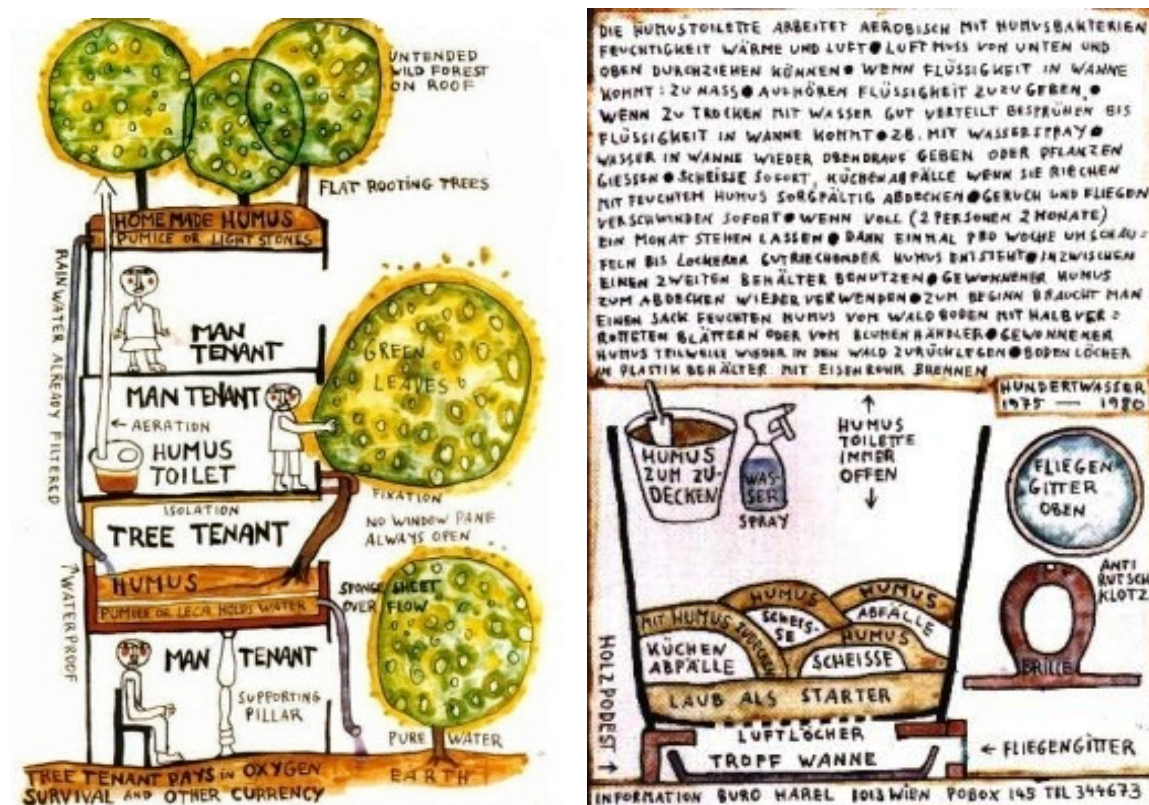


Figura 11- 1) Hundertwasser. Primeiro esboço de “árvore-locatária”, 33x21 cm (1973). 2) Hundertwasser. Desenho de informação sobre a construção e utilização das retretes de húmus autofabricadas (1980).

Como refere Pierre Restany (1999: 79):

“É assim que funciona o ciclo orgânico da casa-tipo, eco-naturista de Hundertwasser, a casa do telhado de relva, por exemplo: o húmus das retretes alimenta a relva sobre o telhado e as árvore-locatárias nas janelas. Essa vegetação capta a água da chuva que se junta ao circuito de fornecimento doméstico. As águas de esgoto são posteriormente purificadas pelas plantas aquáticas de filtragem. No plano ecológico é difícil fazer melhor; resta apenas pôr vacas a pastar no telhado...”

Calcula-se que, ao longo da sua vida, Hundertwasser plantou mais de 60 000 árvores no mundo inteiro (Restany, 1999: 80).

2

Arte Pública

2.1 Definição do Conceito

Segundo Regatão (2010: 61), o conceito de “arte pública” surgiu na década de 1960 como forma de classificar intervenções artísticas no espaço urbano que se distinguiam do tradicional monumento oitocentista, representado pela típica estátua de bronze do general a cavalo. A nova designação visava essencialmente a escultura modernista, de cunho abstracto, mas também algumas obras Minimalistas ou mesmo de Land Art.

Tratando-se embora de um conceito que “é por natureza, controverso e de difícil definição”, podemos contudo caracterizar a arte pública como uma “intervenção artística realizada num espaço público e, portanto de livre acesso” (ibid.). Pretendia-se assim diferenciar este tipo de arte daquele que era exposto em espaços de arte convencionais, como museus e galerias. No entanto, diversos autores têm vindo a contestar esta definição por demasiado simplista. Na verdade, o importante neste tipo de arte não será tanto a acessibilidade ao público, mas sim o estabelecimento de uma relação com este. A arte pública é aquela que é produzida para a comunidade (e, por vezes, *pela* comunidade) respeitando os seus interesses e aspirações. (ibid.: 62).

Alguns autores (O’Kelly, 2007) distinguem mesmo entre “Arte pública” e “Arte em espaço público”. A primeira expressão designaria algo mais tradicional, próximo dos objectivos da escultura monumental (modernista), e que resulta de uma encomenda do Estado. A segunda significaria intervenções artísticas financiadas por fontes diversas, que atuam de forma independente e centradas no trabalho com a comunidade. A nomenclatura é, evidentemente, um pouco arbitrária e poderia ser facilmente invertida.

Podemos ter uma melhor noção das questões descritas comparando duas obras especialmente controversas dos anos 1980: *Tilted Arc* de Richard Serra, em Nova Iorque e *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin, em Washington, D.C.

Tilted Arc de Serra (1981) foi um trabalho polémico que consistia na construção de um muro de aço com 3,5 metros de altura que dividia uma praça em Nova Iorque. Como diz L. Shiner (2001:

297) a controvérsia gerada em torno desta peça veio *pôr em causa todos os valores estabelecidos pelo sistema moderno de arte com o seu ideal exaltado do artista como génio criativo e a obra como objeto sagrado*. Tudo começou quando os trabalhadores de um escritório defronte argumentaram que enorme a parede de aço que dividia a praça destruía a utilidade do espaço. Aquando das audiências em tribunal, para eventual remoção da obra, Serra afirmou que o seu trabalho era "específico ao espaço" e seria destruído se movido. Muitos dos críticos de arte que se apressaram a defender Serra, claramente acreditavam que as conquistas formais e expressivas de uma obra têm mais importância que as suas funções e os prazeres da vida quotidiana e que estas questões se devem restringir à opinião dos especialistas do mundo da arte. O processo prolongou-se e *Tilted Arc* só foi finalmente removido em 1989, perante gritos de indignação da imprensa artística.¹¹

Outro trabalho de arte pública que levantou grandes objecções foi *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin (1982): um muro longo e baixo, onde foram registados os nomes dos mortos na guerra do Vietnam (Griswold, 1992 ; Shiner, 2001: 298).

A obra tornou-se controversa devido à sua aparência pouco convencional, que não satisfazia o público mais conservador, saudosos de antigas tipologias de monumento figurativo. No entanto a obra tornou-se num dos lugares mais visitados em Washington, D.C., um memorial onde os nomes das pessoas que morreram na guerra, bem como os sentimentos daqueles que os lembram *têm precedente sobre a Arte* (Shiner, 2001: 298).

Ambas obras apresentadas exploram a noção do espaço público, apresentam características físicas semelhantes, ambas resultaram na construção de um muro, mas dessa construção derivam intenções divergentes. Enquanto o trabalho de Maya Lin oferece uma versão democrática da arte (ibid.), no sentido de conciliar beleza e função, criatividade e serviço público, o de Serra por sua vez, apenas exalta os valores da autoria e do génio artístico, num contexto de estética modernista. Um resultado positivo deste tipo de polémicas, consiste no facto de hoje, quando um artista pretende criar um trabalho de arte pública existe a preocupação de representar a comunidade em geral e, muitas das vezes, os artistas falam com os habitantes locais acerca dos seus projetos, pois são estes que terão de conviver com a sua obra.

¹¹ Embora Serra argumentasse que a sua obra era *site-specific*, este tipo de arte tende a ignorar as características do lugar e a comunidade onde vai ser instalada. Por outro lado, e a propósito deste episódio, alguns autores alertaram para o perigo de um público pouco informado (ou pouco "educado" de um ponto de vista artístico) ser facilmente manipulável pelo poder político, de gosto tendencialmente conservador (Regatão, 2010: 76).

Nas suas origens, a arte pública dos anos 60 surge como uma obra encomendada por órgãos governamentais. Devido em parte aos muitos programas “percentagem para a arte” nos EUA (que deixam de lado metade de um por cento dos custos de construções públicas para ser utilizado em obras de arte) (Shiner, 2001: 297), inúmeras esculturas e pinturas foram criadas para edifícios públicos e praças ao longo das últimas décadas. Na maioria dos casos são esculturas abstratas *auto-suficientes* destinadas à contemplação estética.

No entanto, para um olhar mais contemporâneo,

...o conceito de arte pública abrange vários tipos de intervenção artística, desde os murais ou as esculturas mais decorativas até aos painéis electrónicos, cartazes ou performances (...) está em constante transformação, podendo incluir também “programas de arte comunitária” e até mesmo a internet (Regatão, 2010: 62).

Trata-se portanto de um conceito que está em contínua evolução, caracteriza-se pela sua diversidade de géneros e privilegia o lugar do espetador e da paisagem na génese da obra. Mas talvez aquilo que melhor caracteriza a arte pública seja afinal, e como se referiu acima, o *espaço* em que esta se desenvolve. Entende-se por *espaço público* um local de livre acesso a todos os indivíduos de uma sociedade. Um local que apesar de ser livre, respeita um conjunto de regras que são estipuladas socialmente ao longo da história e nos organizam enquanto sociedade. Daí o espaço público estar profundamente associado a um contexto político (Regatão: 2010: 27).¹² Atualmente assiste-se a uma redução progressiva dos espaços públicos tradicionais, como as praças e jardins, em parte porque as necessidades das pessoas evoluíram e em parte porque o crescimento gigantesco das cidades levou ao aparecimento de outro tipo de espaços como os centros comerciais e a própria internet. Porém, os novos espaços públicos (centros comerciais, estações e aeroportos) são frequentemente impessoais, “não-lugares” (Augé, 1994) que se caracterizam pela massificação e pela perda de identidade dos utilizadores.

Um espaço público só é digno desse nome quando estabelece relações entre as pessoas (Regatão 2010: 28), quando se torna algo mais do que um mero espaço vazio entre edifícios. Rosalyn Deutsche (2009) fala-nos desta questão dizendo que a arte pública, na criação de espaços públicos, é um conceito muito questionado nos dias de hoje, por acarretar um universo de considerações que nos levam a questionar sobre a importância daquilo que é ou não “público”. O termo “público” tem uma conotação democrática – implica uma abertura, uma acessibilidade, participação, inclusão para o povo. O mesmo acontece com a arte.

¹² Por exemplo, a Praça do General Humberto Delgado (designação dada em 1975), no Porto, é atualmente centro de manifestações sociais (greves, comícios) e artísticas que seriam fortemente reprimidas no Estado Novo.

“Ser público é estar exposto à alteridade. Consequentemente, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, por outro lado, desenvolvam a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela.” (Deutsche, 2009:176)

Patricia Phillips (cit. por Regatão 2010:62) vai um pouco ao encontro de Deutsche quando diz que a arte pública não é meramente pública só por ocupar um espaço público, é preciso que esta ganhe a sua aparição, que tenha uma intenção – o que a torna pública são as questões que levanta e não o número de espectadores. Ela é feita para a comunidade e tem de ser reconhecida por ela. Para ambas as autoras a arte pública apresenta sempre um sentido utilitário. O modelo ideal de arte pública passa por uma expressão artística que previna abusos políticos, sensibilizando para uma preocupação social.

Deutsche, em especial, argumenta a favor da criação de uma “democracia radical e plural” baseada na ação participativa que descobre novos horizontes e oportunidades em conflitos abertos:

“(...) o espaço urbano é produzido por conflitos socioeconómicos específicos; que não devem ser simplesmente aceitos, sem reserva ou com pesar, como a evidência da inevitabilidade do conflito, mas devem, pelo contrário, ser politizados – abertos à contestação como parte de relações sociais, e, portanto, passíveis de modificação, de opressão social”. (Deutsche, cit. por O’Kelly, 2007: 115)

A arte pública defendida por muitos artistas contemporâneos assenta numa prática artística que pretende dessacralizar o espaço de exposição, usando o espaço público como espaço alternativo e mais acessível numa sociedade democrática. Uma arte de livre acesso, sem condicionamentos de ordem social nem económicos. O ponto de interesse desta arte é desencadear interações com o público em geral, incentivando a inclusão social.

Assim, ao lado de uma arte pública de inspiração modernista, baseada no objecto artístico auto-suficiente, encontramos uma arte pública de fundo mais “colaborativo” ou comunitário, em que o artista quase se apaga, funcionando apenas como um “facilitador” desse movimento de partilha e de cooperação social.

Como refere Shinner (2001:297), a arte pública de hoje, nomeadamente na Europa, "prioriza o processo sobre o produto, envolvendo o público na génese e criação do trabalho." Um bom exemplo disso é o *Le Monument Vivant de Biron* (França, 1996), do artista alemão Jochen Gerz. Ao receber uma comissão para redesenhar o desmoronando memorial aos mortos da Primeira Guerra Mundial na vila francesa de Biron, Gerz poderia ter-se limitado a alisar o cubo de pedra de 80 anos, com o seu típico obelisco atarracado em cima. Em vez disso, ele pediu a mais de uma centena de habitantes da aldeia para responderem a uma pergunta sobre o significado do sacrifício

na vida e na guerra e gravou as declarações de cada um numa placa de esmalte. As placas foram então afixadas no monumento. O trabalho do artista é quase invisível no *Monument Vivant de Biron*; a criatividade não reside apenas na concepção de Gerz mas também na vida da comunidade, expressa pelos seus cidadãos. Tal como acontecia na obra *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin, o *Monument Vivant de Biron* afasta-se dos ideais modernistas do artista autónomo e da obra *autorreferencial*, para abraçar uma visão democrática das funções colaborativas e sociais da arte.

2.2. Do anti-monumento à arte de carácter utilitário

De acordo com Regatão (2010), podemos hoje encontrar diferentes tipologias de arte pública, e este subcapítulo organiza-se a partir da tentativa de classificação proposta por este autor, repensando-a todavia nalguns pontos e apresentando contraexemplos.

Uma arte pública de Ruptura com a Concepção de Monumento

Segundo Krauss (1979: 33), o que caracteriza a lógica do monumento é a sua relação com a especificidade de um evento e/ou lugar. Contudo, a partir de finais do séc. XIX assistimos ao desvanecimento da lógica do monumento. A autora cita especificamente duas obras de Rodin que, inicialmente concebidas como monumentos, falharam esse objectivo: as *Portas do Inferno* (1880-1917), e a estátua de *Balzac* (1897) – esta última realizada já com um tal grau de subjetividade que o próprio artista reconhecia que nunca seria aceite pelo encomendante.

Estas duas obras marcam o início do fim da escultura-monumento, entrando-se num período de produção escultórica modernista que se caracteriza por essa “*absoluta perda de lugar*”. A escultura tornou-se autorreferencial e “essencialmente nómada” (Krauss 1979: 34). Nas décadas de 1950-60, este paradigma começa porém a dar mostras de estar esgotado. Como se referiu, o conceito de arte pública surge por essa altura sendo que, inicialmente, convive mal com o conceito de *site-specific*. O mesmo não acontece com obras mais recentes, já *pós-modernistas*, mantendo-se todavia viva a premissa de uma arte anti-monumento.

A obra de Jochen e Esther Gerz, intitulada *Hamburg Monument Against Fascism* (1986), é um exemplo de uma escultura anti-monumento (Young, 1992:53-66). Tratava-se de um pilar em alumínio com aproximadamente doze metros de altura, onde uma inscrição em oito línguas diferentes (incluindo o hebraico), convidava todos os cidadãos e visitantes de Hamburgo a escreverem o seu nome em favor da luta contra o fascismo. A escultura tinha a particularidade de

se autoconsumir com o tempo: à medida que a superfície se cobria de graffiti e assinaturas ia sendo enterrada no solo e uma nova superfície ficava acessível para novos escritos. A escultura retratava o holocausto vivido durante o período do fascismo na Alemanha, sem ferir a sensibilidade das pessoas, e fugindo à típica linguagem autoritária dos monumentos tradicionais. Para além disso diferenciava-se das restantes por ser aberta e acessível ao público criando uma obra que apelava para a participação dos transeuntes. Esta obra foi pensada para permanecer acessível ao público durante 6 anos. O facto de ser efémera, como se referia na própria inscrição, pretendia reforçar e intensificar a sua presença, valorizando a memória.



Figura 12 - Jochen e Esther Gerz, *Hamburg Monument Against Fascism*, 1986.

Também *Bibliothek* (Berlim, 1996), do artista judeu Micha Ulman, mostra como uma obra de arte pública se constitui num anti-monumento e reivindica uma negação da sua própria visibilidade. O que nos questiona sobre como uma obra pública pode aceitar a sua invisibilidade. *Bibliothek* consiste numa sala com estantes vazias, construídas abaixo do nível do solo, que só é visível do exterior através de um vidro transparente (Figura 7).

A obra de Ulman surge como resposta a um acontecimento histórico, organizado pelos nazis, a “fogueira dos livros” judeus, ocorrido em Berlim a 10 de Maio de 1933. A invisibilidade proposta pelo artista passa por querer criar uma relação mais íntima com o espectador, um encontro inesperado que suscite a sua reflexão, para que possa reviver os factos ocorridos (Regatão, 2010:88).

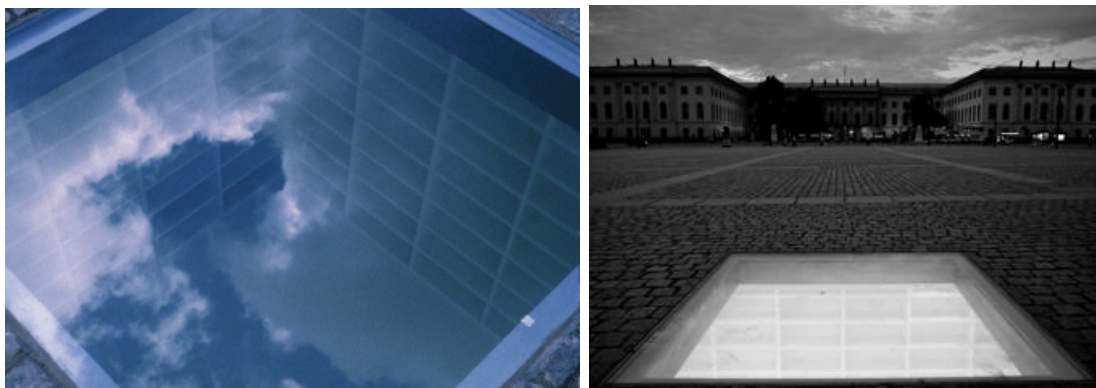


Figura 13- Micha Ullman, *Bibliothek*, 1996. Berlim

Arte Pública Integrada na Arquitetura

Até inícios do séc. XX, a utilização das artes plásticas na arquitetura reduzia-se a uma função decorativa ou ornamental: “animação” de capitéis, pilares e frisos através de escultura e baixo-relevo, por vezes de pintura mural. Considerando esta situação demasiado artificial e anacrónica (esses acrescentos decorativos pretendiam dar aos edifícios uma “roupagem” pseudoclássica), os arquitetos modernistas, como *Le Corbusier*, reivindicaram uma arquitetura baseada em princípios geométricos e funcionais, que eliminava toda a decoração supérflua e reduzia ao mínimo o diálogo com as artes plásticas (Regatão, 2010: 103).

Esta situação só veio a alterar-se a partir da década de 1980, com a constituição de equipas multidisciplinares que juntavam artistas e arquitetos num mesmo projeto. Nesse sentido, assistimos ao nascimento de uma arte pública *integrada* na arquitetura, em que a contribuição das artes plásticas/visuais recebe uma nova função, não mais supérflua mas necessária à própria estrutura da obra.

Um trabalho que poderemos referenciar que vai ao encontro desta vertente será o projeto para Torre do Tombo (1990), em que o arquiteto Arsénio Cordeiro e o escultor José Aurélio trabalharam em parceria na construção de um edifício destinado a albergar um conjunto de documentos históricos de grande interesse nacional. Quando o arquiteto pensou no projeto, e por este se apresentar muito geométrico, imaginou a criação de um conjunto de gárgulas que destacassem o edifício e quebrassem essa geometria. José Aurélio foi o escultor escolhido, trabalhando as gárgulas com grande expressividade, tirando partido dos contrastes entre a luz e a sombra, proporcionado pelo talhe da pedra calcária que revestia o edifício. Para além disso houve sempre a preocupação em integrar as peças no edifício no sentido de criar uma coerência formal e estrutural. Deste forma o escultor provou que a arte é necessária à arquitetura, não num sentido ornamental mas como um concepção indispensável para a estrutura formal do edifício (Regatão, 2010:106),

apesar de o artista só ter integrado o projeto na fase final da construção, pôde beneficiar a totalidade da obra, alterando completamente a sua percepção.

Como exemplo de alguém que trabalha no espaço público, mas que questiona a arquitetura de especulação urbana, temos Gordon Matta-Clark. Um artista que procura espaços abandonados e/ou vendidos em “hasta pública” pelas entidades camarárias de Nova Iorque, não para os recuperar, mas desgastando-os ao máximo, levando-os à sua destruição. Estas casas representam restos, deixaram de ter uma função constituindo-se matéria para a produção artística. O artista destrói esses edifícios, criando cenários arquitectónicos, impossíveis e alusivos a um mundo fantástico, e que passam pela perfuração de uma parede; abertura de um círculo na parede; divisão de uma casa ao meio com ajuda de uma serra elétrica; o erguer uma casa e colocá-la sobre uma barca, fazendo-a navegar num lago, etc...¹³ Uma obra artística que se situa entre a escultura e a arquitetura, e que por vezes ter sido classificada como anti-arquitetura (Wagner, 2004: 28), ou ainda como “anarquitectura”¹⁴, designação que o próprio preferia. Para Matta-Clark a arquitetura não resolve nada, está necessariamente afastada realidade social, e a arquitetura funcionalista mais do que qualquer outra:

“[the] very real nature of my work with buildings takes issue with the functionalist attitude to the extent that this kind of self-righteous responsibility has failed to question or re-examine the quality of life being served.” (cit. por Wagner, 2004: 27).

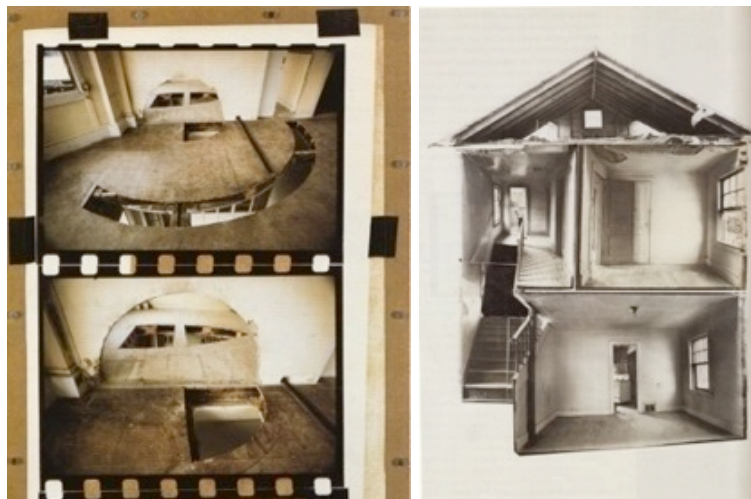


Figura 14 – 1) Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974. 2) Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.

¹³ Que podem ser visitados online: <http://historyofourworld.wordpress.com/2010/08/26/gordon-matta-clark/> ; http://www.ubu.com/film/gmc_conical.html ; <http://mattaclark.pulitzerarts.org/#>

¹⁴ O termo “anarquitectura”, criado por Matta-Clark, designou também um pequeno grupo de arquitetos e artistas (e.g. Laurie Anderson) que, durante algum tempo, se debruçaram sobre questões como a metáfora arquitectónica e a exploração radical dos espaços urbanos esquecidos ou abandonados. Em 1974 organizaram em Nova Iorque uma exposição intitulada *Anarchitecture Show*.

Arte Pública Efêmera e de Carácter Utilitário

Aquilo a que alguns autores chamam “arte utilitária” ou “de carácter utilitário” (Regatão, 2010: 97-98) consiste em intervenções no espaço urbano com uma forte componente funcional e social. Trata-se de obras que funcionam muitas vezes em conjunto com a arquitetura e o design de equipamento, para a criação de espaços lúdicos, simultaneamente de lazer e de reflexão. O fato de a arte passar agir na rua, faz despertar novas relações sociais e a arte ganha uma função utilitária, conseguindo estar ao serviço do público.

Wolfgang Winter e Berthold Hörbelt (Regatão, 2010:100) são dois artistas alemães, que trabalham em parceria na construção de grandes estruturas, que proporcionam aos visitantes uma experiência lúdica e de lazer. Cada uma das obras são pensadas para um local específico, respeitam as características do espaço envolvente e para além disso, o material de eleição são os plásticos que muitas vezes são adquiridos através do reaproveitamento de outras estruturas, como caixas de garrafas, placas de trânsito, etc...

Kastenhauser (1997), uns dos primeiros trabalhos dos artistas, consistia numa estrutura feita a partir de grades de plástico empilhados, que funcionavam como stands de informação para os visitantes da exposição Projeto Escultórico de Münster. O exterior apresentava-se como uma estrutura compacta (Figura 10), mas no interior, devido às aberturas das caixas, a luz concedia ao material uma sensação de transparência, proporcionada pela luz do dia ou pela luminosidade da cidade (quando à noite).



Figura 15- Wolfgang Winter e Berthold Hörbelt , *Verkehrswesen. B 233*, 2010.



Figura 16- Wolfgang Winter e Berthold Hörbelt, *Kastenhauser 740.10*, 1997, Münster, Alemanha

Verkehrswesen (2010) consistia numa estrutura temporária, em que os artistas construíram quatro baloiços, mantendo um espaço coberto por fragmentos de sinais de trânsito. O público era convidado a baloiçar-se e obter uma nova experiência, já que não havia restrição de idades na sua utilização.

Esta forma de arte pública distingue-se assim por manter um pensamento dentro da linha do design de equipamento. As estruturas deixam de ter uma função meramente contemplativa e passam a ser usadas como espaço de obtenção de novas experiências humanas. Acresce que este tipo de obras só se completa com a participação do público, negando-se deste modo o ideal modernista do objecto autossuficiente.

Cada vez mais os projetos de arte pública são efêmeros, pequenas manifestações ou eventos que marcam aquele espaço e aquele lugar num determinado tempo. Por esse motivo remetem para um lado mais experimental, como defende Patricia Phillips:

“Como a composição e o contexto da vida pública mudam com os anos, a arte pública deve esforçar-se para alcançar novas articulações e novas expectativas. Ela deve confiar na sua flexibilidade, na sua adaptabilidade para ser ao mesmo tempo precisa e oportuna, específica e temporária. Arte pública efêmera provê uma continuidade para a análise das condições e configurações cambiantes da vida pública, sem requerer um congelamento necessário para expressar valores eternos para uma audiência ampla com formações diferenciadas e frequentemente com diferentes imaginações verbais e visuais”¹⁵

A arte efêmera só faz sentido, quando associada à esfera pública, porque segundo a autora remete para uma maior acessibilidade por parte do público, e uma maior experiência humana. Por ser de curta duração, ela constrói-se, desfaz-se e perdura no pensamento como experiência única.

¹⁵ Phillips, Patrícia, <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/038.pdf>

O Projeto Escultórico de Münster ¹⁶, desde 1977 que acolhe um conjunto de intervenções artísticas, realizadas por diferentes artistas reconhecidos internacionalmente. O objectivo deste projeto é explorar o espaço físico e cultural da cidade Münster e de criar relações com o público, apelando para uma reflexão sobre o espaço urbano e sobre as características sociais e históricas da arte contemporânea. A maior parte das obras são produzidas segundo a vertente da arte pública efémera.

Um trabalho bastante curioso, aí apresentado em 1997, foi o *Le Paravent* ¹⁷, de Marie-Ange Guilleminot. A obra consistia na construção de um espaço confortável, onde os visitantes eram convidados a colocarem os seus pés numa estrutura criada para esse objetivo. No interior dessa estrutura estavam diversos especialistas que cuidavam dos pés, dos convidados. Uma obra extremamente humana, onde a artista proporciona, para além de uma experiência de descanso e terapia, uma relação de aproximação com a pessoa desconhecida através do tacto. Este tipo de instalação só faz sentido se for de carácter temporário e se houver envolvimento do público e de profissionais, para além do artista.



Figura 17- Marie-Ange Guilleminot, *Le Paravent*, 1997, projeto realizado na cidade de Münster.

2.3 Arte Pública de Intervenção Comunitária

Uma última vertente de arte pública discutida por Regatão (2010: 115-126) é a da arte pública de intervenção comunitária. Uma vez que, como se referiu na Introdução, este conceito preside também, na minha opinião, ao trabalho de Vik Muniz, *Waste Land* (2010), e influenciou de maneira decisiva o desenvolvimento desta Dissertação por Projeto, será discutido aqui com mais profundidade.

¹⁶ Projeto Escultórico de Münster. Site oficial: <http://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/>

¹⁷ sobre o projeto *Le Paravent*: http://www.lwl.org/skulptur-projekte-download/muenster/97/guille/bw_01.htm

2.3.1 A função social da arte

“A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e das mulheres, que poderiam mudar o mundo.” Herbert Marcuse¹⁸

A arte é um conceito ambíguo, devido à sua condição histórica e social. Um conceito aberto, mutável, que suscita diversas tentativas de explicação. Chegar à essência da arte é quase impossível, devido à sua variância temporal e espacial. Ao longo dos tempos vão-se acumulando conclusões e refutações, chegando mesmo a declarar-se a sua morte. Toda a história de arte manifesta uma estrutura social que foi modificada com as conquistas do ser humano face às suas obras artísticas e comportamentos sociais.

Arnold Hauser (1973) foi um dos autores que mais se debruçou sobre as relações entre arte e sociedade. No seu livro, *A Arte e a Sociedade*, demonstra como o homem está em constante evolução e como a sociedade influencia esta mudança. Segundo o autor é errado pensar que o homem aparece primeiro como sujeito independente e só depois como ser social, ou seja, somos essencialmente sociais, herdamos logo que nascemos uma cultura que faz de nós seres sociais. Quando o indivíduo se afasta da sociedade é quando se torna consciente de uma realidade à qual já não faz parte. O que é uma contradição, porque este afastamento é explicado como um fenómeno social, como diz o autor: *“a oposição, a indignação e o alargamento são comportamentos eminentemente sociais, que têm a sua origem em motivos ideológicos”* (Hauser, 1973:45).

Já para Anna Tota (2000), arte e sociedade traduz-se numa relação controversa e de difícil entendimento. O que se sabe sobre a arte parte sempre das obras. E estas não são mais do que objetos/sujeitos que se definem como atos de consumo. Segundo esta autora, *“toda a sociologia da arte nasce nesta interseção, neste espaço vazio que, a partir de um certo ponto, se abre entre aquilo que o artista inscreve no produto e aquilo que nele inscrevem o consumidor, o leitor, o espectador”* (Tota, 2000: 24).

Enquanto Hauser valoriza a intenção do artista-produtor e todo o contexto de produção da obra, Tota vê a arte como mais um mero produto de consumo, que surge através de práticas sociais. O essencial nos dias de hoje, como afirma a autora, não é tanto estudar os processos sociais que tornam a arte possível, mas estudar os processos sociais que relacionem a *arte e a memória*, a *arte e o discurso público* e os *produtos culturais e identidade*. Ou seja o importante é perceber de que forma experienciamos a arte e quais as repercussões dessas experiências na nossa vida quotidiana (ibid.: 15).

¹⁸ Marcuse, Herbert, *A dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 1999, p.39

Esta autora vai ao encontro de Umberto Eco (1991), quando este se refere à arte como uma imensidão de possibilidades de interpretações que são criadas por cada um ao presenciar uma obra de arte. Não importa quais as referências históricas, as intenções ou até a biografia do autor, mas sim aquilo que é experienciado no momento de contemplação.

Eco propõe um conceito de arte como “obra aberta” ou de “discurso aberto”, por oposição ao “discurso persuasivo”, típico da publicidade e da comunicação de massas (Eco, 1991:279). Muita da chamada arte e literatura “engagée”, diz ele, tende a tratar temas sociais e políticos usando os recursos do discurso persuasivo da pior cultura de massas (ibid.: 283).

Segundo o autor, a arte, apela para uma responsabilização individual, em que o espectador é livre de fazer a sua interpretação sobre os problemas sociais. A arte, deve por isso, julgar e caracterizar as pretensões do seu tempo estimulando o gosto e a inteligência, proporcionando assim, a libertação do pensamento.

“O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas.” (Eco, 1991: 280)

Segundo, Anna Tota (2000), a arte apresenta-se como a tecnologia da memória, intervém como vínculo, como sagrado, participando assim nas mudanças culturais. A partir dela nasce a história. A sociologia da arte vê a memória como uma reflexão de aspectos históricos, cada sociedade mantém uma narrativa diferente, a cultura é fruto dessa memória. Como defende a autora, cada sociedade tem o seu *design* de memória. Devido aos acontecimentos históricos e à forma como estes foram registados ou lembrados.

“(…) se existem armazéns de memória que presidem ao mesmo tempo à conservação dos conteúdos da memória e dos seus códigos expressivos a estrutura institucional e organizativa desses armazéns de memória, o modo como são pensados e como funcionam, pode influenciar profundamente o modo como tornam possível a atividade de recordação que lhes é atribuída” (ibid.: 106).

A arte, fragmento de memória tem o poder de influenciar profundamente a forma como as coisas são lembradas ou memorizadas. Atribuindo a esse artefacto/fragmento de memória, uma emoção ou sentimento, que mais lhe convém, face a uma narrativa vivida. Como dizia Suzi Gablik (1992: 50), referindo-se àquilo a chama o novo “imperativo ecológico”,

Art may never save the world, but saving the world is not the same as saving the phenomenon “world” itself, which is something art can do: art can help us to recollect our belongingness to something precious and worthy of protection.

2. 3.2 Intervenções de arte comunitária

A “arte pública de intervenção comunitária” configura um novo género de intervenção artística que se distingue da arte pública convencional. De facto, pode definir-se como

*...um tipo de prática artística baseada no diálogo e na colaboração entre os artistas e as comunidades, com um objectivo de realizar um trabalho de arte pública em parceria.
...o significado ou o valor artístico da obra deixou de residir no próprio objecto para passar a manifestar-se num processo de interação social, que resulta da interação entre o artista e público. O mais importante... é assegurar a participação das comunidades na realização de um projeto, envolvendo-as diretamente em todo o seu processo para que se identifiquem com o resultado final* (Regatão, 2010: 116).

Deste modo rompe-se definitivamente com o culto da arte enquanto prática individualista, centrada na figura do artista: a obra torna-se colectiva. Por outro lado, a obra também se *desmaterializou*, ela assenta já não num objecto artístico mas sobretudo na *relação* entre as pessoas – de acordo, aliás com as mais recentes correntes da “arte relacional” (Bourriaud, 1998).¹⁹ Um terceiro elemento ou característica consiste no facto de este tipo de intervenção privilegiar sobretudo aspectos sociais. Como se referiu, a grande obra nestes projetos são as pessoas, a experiência colectiva, não o resultado final. Esta atitude tem precedentes na história das vanguardas artísticas. A preocupação com a realidade social e com o esbater das fronteiras entre arte e vida foi uma constante dos Situacionistas, de Allan Kaprow (com o conceito de *happening*), e Joseph Beuys, entre outros.

Em especial a convicção de Beuys, de que a arte poderia ser utilizada como uma forma de transformar a sociedade, como uma “terapia” social, pode considerar-se o grande impulsionador desta forma de arte pública (Regatão, 2010: 117). Alguns ativistas mais radicais (ou mais ingénuos) quiseram, por vezes, intervir em ambientes urbanos marcados pela exclusão e pela violência assumindo um papel de missionários ou profetas, o que afinal apenas vem reforçar o tradicional papel do artista como “detentor da verdade”. Terá a arte a capacidade de modificar radicalmente um ambiente social? Independentemente do resultado alcançado, que é sempre muito difícil de avaliar, o importante é perceber a forma como projetos artísticos de intervenção comunitária podem estimular o diálogo entre diferentes pessoas ou grupos – muitos dos problemas de exclusão e discriminação resultam da falta de conhecimento e de diálogo entre pessoas de meios socioculturais distintos.

¹⁹ Arte relacional (ou estética relacional), termo criado pelo crítico de arte Nicolas Bourriaud, designa a produção de um conjunto variado de artistas europeus que ganharam proeminência nos inícios da década de 1990, e que incluía Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Carsten Höller e Rirkrit Tiravanija, entre outros. Na arte relacional, o artista deixa de estar no centro da obra ou evento, remetendo-se mais a um papel de “catalisador”.

O grande objectivo da Arte Pública de Intervenção Comunitária é criar estratégias que envolvam a colaboração do público, despertando assim novos discursos, novas interações, que estimulem para a mudança e para um maior sentido de comunidade. Neste tipo de projetos o essencial não é o resultado final, mas todo o processo de interação. A principal obra de arte, nasce dessa colaboração e diálogos.

Artistas como Wodiczko, Mierle L. Ukeles ou Vik Muniz (cuja obra será discutida mais à frente), foram empreendedores de diferentes projetos de intervenção comunitária cujo propósito passava pelo diálogo com pessoas que eram discriminadas socialmente ou ignoradas. Estes artistas usam a arte como forma de combater a marginalização e a invisibilidade.

Mierle Laderman Ukeles desenvolveu projetos conjuntos com o DOS/ Department of Sanitation de Nova Iorque ao longo de várias décadas, tendo-se tornado artista-residente (não remunerada) (Finkelpearl, 2001: 295). Aí conheceu os trabalhadores que asseguravam a recolha de lixo da cidade, participou do seu dia-a-dia e com eles desenvolveu diversas performances, vídeos, instalações e exposições. Em 1978 iniciou um projeto intitulado *Touch Sanitation* que incluía diversas performances. A primeira delas, *Handshake Ritual* consistiu em cumprimentar, com um aperto de mão, cada um dos 8500 trabalhadores do DOS à medida que dizia: “*Muito Obrigado por manterem a cidade de Nova Iorque viva*”²⁰. Uma segunda performance, intitulada *Follow In Your Foosteps*, resultou numa reprodução por parte da artista, de todos os movimentos que os trabalhadores faziam durante a recolha do lixo. Para que isso fosse possível a artista teve que conviver diariamente com a rotina dos homens que recolham o lixo. Esta atitude levou a uma maior convivência e diálogo com os trabalhadores, criando uma ligação de empatia entre eles.

Ukeles chamou também a atenção para o uso de uma linguagem pejorativa em relação aos “homens do lixo” (em Portugal conhecidos por “almeidas”). A artista documentou meticulosamente as histórias pessoais dos trabalhadores do DOS, os seus medos, humilhações públicas, numa tentativa de mudar os estereótipos negativos presentes na linguagem corrente. No final, o projeto conseguiu que estes trabalhadores, que eram meros cidadãos invisíveis, se tornassem conhecidos e respeitados. A arte desmoronou esta barreira de discriminação

Touch Sanitation, que terminou em 1984, teve ainda um outro propósito, despertar a nossa consciência ecológica (Finkelpearl:201:299). Ukeles sentiu que os trabalhadores eram estigmatizados porque nós – o público – que, de um modo geral, nos recusamos a reconhecer que esses indivíduos que levam o lixo não são aqueles que o fazem. Os empregados do lixo são

“invisíveis” porque lidam com algo que não queremos “ver”. Através da *exposição* começamos a compreender que o lixo é uma extensão de nós próprios e da forma como habitamos o planeta.

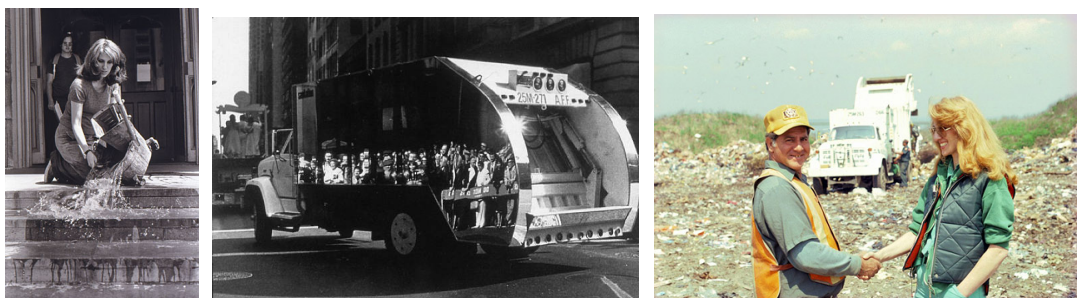


Figura 18- Ações de Mierle Landerman Ukeles:
1- *Maintenance Art Performance Series*, 1973-74
2- *The Social Mirror*, 1983.
3- *Touch Sanitation*, 1978-80

Também, **John Ahearn** (1992) aposta em projetos de arte pública de intervenção comunitária. Durante três anos, o escultor lançou-se num projeto em *East 100 Street*, em Nova Iorque, que consistia em relacionar-se com diversas famílias desabrigadas de um bairro, e através dessa relação fazer o seu retrato, através do uso de moldes em gesso. O trabalho resultou em 33 esculturas pintadas à mão, instaladas em conjunto nas ruas do bairro. O objetivo do artista era criar relações de autoestima com aquelas pessoas que eram discriminadas socialmente. Através da arte consegue-se criar empatias sociais, e estimular a autoestima das pessoas mais desprotegidas, das comunidades envolvidas.





Figura 19- John Ahearn, *Sculpture from East 100 Street*, 1998, USA

Homeless Vehicle Project elaborado por **Krzysztof Wodzicko** (Quintão, 2008) em 1988 e 1989, mas já pensado desde 1971, apresenta-se como um projeto criado a partir da ideia do carrinho de sobrevivência que alguns sem-abrigo usam. Pretende-se criar veículos que sirvam não só para abrigo pessoal e para as necessidade básicas como circular pela cidade, dormir, higiene pessoal e refúgio, mas também para recolher objetos recicláveis para que os sem-abrigo se tornem recolectores. Estes carrinhos ajudam na integração e sobrevivência daqueles que estão à margem do sistema. O lixo reciclado, neste projeto, para além de metaforicamente ser a ponte de integração destes cidadãos, constitui-se como a matéria-prima escolhida para a criação de todos aqueles veículos de natureza estranha que acompanham os sem-abrigo pela cidade. *Homeless Vehicle Project* desperta o olhar das pessoas que passam. Os sem-abrigo deixam de ser ruído na paisagem.



Figura 20 - Krzysztof Wodiczko, *The homeless vehicle project*, 1998.

Um dos mais conhecidos casos de arte de intervenção comunitária foi o programa “Culture in Action”, do grupo Sculpture Chicago que, sob direção de Eva Olson e Mary Jacop, durante dois anos patrocinou diversos projetos artísticos em comunidades daquela cidade.

Foi neste contexto que Mark Dion desenvolveu um projeto de arte ecológica, que consistia numa intervenção comunitária, onde envolvia a participação de vários estudantes do ensino público e privado (Regatão, 2010:124). O projeto começou por ser um *programa de estudo escolar sobre floresta*, onde os estudantes faziam a caracterização científica de várias plantas Posteriormente passou para uma fase de *expedição*, onde em 28 de Dezembro de 1992, Mark Dion organizou uma

viagem de 10 dias a Belize, país de uma enorme riqueza florestal. Nesta viagem os estudantes conseguiram desenvolver diversas atividades e trabalhos de arte pública, visando sempre o estudo do terreno. Com isto o artista criou o Grupo ecológico urbano (Urban Ecology Action Group). O objectivo do artista era sensibilizar os estudantes para os problemas ambientais, e para a importância da preservação da Natureza. Convidando diversas personalidades, entre ativistas e artistas para falarem dos principais problemas ecológicos, mostrando como a arte pode estar ao serviço da natureza e da sociedade.

Podemos concluir que esta vertente de arte pública é extremamente importante no (re)estabelecimento de relações sociais, apelando para o sentido de comunidade, questionando preconceitos e ideias estabelecidas e, no limite, apelando à mudança. Nestes projetos de criação artística a principal obra são as dinâmicas de grupo, e todo o processo decorrente do projeto, que resulta sempre de uma “memória colectiva”. Contraria-se assim a ideia de que é necessariamente obrigatória a presença de um objeto artístico, como resultado final.

Não podemos ignorar que este tipo de intervenções tem sido alvo de alguma desconfiança por parte do mundo da arte. Como refere Regatão (210: 125), *“as críticas mais comuns aos projetos de Arte Pública de Intervenção Comunitária incidem, sobretudo, na ambiguidade do trabalho, no seu carácter idealista, na dificuldade de avaliar o seu resultado e, por fim, na manipulação das comunidades”*.

Todavia, e ainda que este tipo de arte possa ser acusada de *colonização cultural* (ibid.:126), de querer impor conceitos e valores vindos de fora, apostando numa hipotética “melhoria” cultural, na verdade o que se pretende é alargar o campo de intervenção da arte e promover o diálogo com as comunidades.

A grande preocupação deste tipo de projetos não é tanto julgar ou manter uma relação de superioridade, mas apostar numa maior aproximação entre as comunidades e estabelecer novas formas de comunicação. Trata-se de uma forma de arte que quer sobretudo ouvir o “outro” e trabalhar em conjunto com ele/ela, de modo a criar uma convergência entre a arte e os interesses sociais.

3 O Lixo Enquanto Matéria Para a produção Artística

3.1 Acumulação, seriação e empilhamento

Lixo, segundo o dicionário de Língua Portuguesa (Porto Editora, 2003) é tudo *aquilo que se deita fora por não ter utilidade ou por ser velho*. Podemos dizer que o lixo é uma invenção humana, pois a natureza organiza-se de forma para que todos os seus desgastes ou desperdícios tenham um fim natural - a decomposição. Aliás, é muito difícil classificar objetos como lixo, pois cada indivíduo tem noções diferentes no que respeita à utilização e ao tempo de vida das coisas. Um armário velho poderá ser lixo para alguém, pois deixou de cumprir a sua função, mas para outra pessoa esse mesmo armário velho passa a ser matéria-prima, sendo recuperado ou transformado para novas utilizações. O lixo é tão antigo quanto a humanidade, e quando deitamos fora alguma coisa, ela não desaparece, daí ser importante criar sistemas de tratamento de lixo, para que a sua seleção e deposição, seja feita de forma consciente, para não levar à degradação e esgotamento dos recursos naturais.

Mas o que aqui importa sobretudo perceber é quando e como o lixo passa de objecto sem função para matéria-prima. Nesse sentido, este capítulo analisa diversos exemplos de artistas que usam o lixo como matéria-prima para a construção das suas obras/projetos, ou até mesmo como ready-made, transformando objetos encontrados em objetos artísticos.

Arman (1928 –2005), pseudónimo de Armand Pierre Fernandez, um artista ligado grupo do *Nouveau réalisme*, fundado em Outubro de 1960 em França. Este movimento, que incluía personalidades mais tarde famosas como Yves Klein, Cesar, Jean Tinguely e o crítico de arte Pierre Restany, entre outros, definia-se pela procura de uma nova abordagem da realidade. Na verdade, pretendiam rever o conceito de arte, reafirmando os ideais humanistas frente à expansão industrial e à sociedade de consumo.

A obra de Arman caracteriza-se pelo empilhamento e acumulação de diferentes objetos. Trata-se geralmente de objetos que perderam a sua função utilitária, trastes velhos encontrados em casas de adeolo ou de ferro-velho, mas também latas, embalagens, desperdícios vários da sociedade de consumo. Acumulação de objetos é feita de diversas formas, inicialmente Arman usava uma caixa acrílica ou vidro onde materiais eram metidos, mais tarde, começou a fazer essas acumulações

também com ajuda de parafusos, soldando ou prendendo os elementos com fios. O importante aqui referir é a forma como o artista acumula objetos que são resíduos e, descontextualizado-os, os transforma em obras de arte.



Figura 21 – Trabalhos de Arman Fernandez:

1- *Long Term Parking*, 1982

2- *Boites de coca cola*, 2001

3- *Mechanical Fossil*, 1974

Tony Cragg é um escultor inglês que durante a década de 1970 começou a recolher objetos que encontrava nas ruas de Londres. O objetivo do artista era escolher, ordenar e classificar os objetos encontrados por cor e tamanho. O seu primeiro trabalho, intitulado *New Stones* (1979), exposto numa galeria em Londres, fez com que o artista ficasse reconhecido internacionalmente. O trabalho consistia num degradê de cores, que eram resultado da forma como Cragg organizava os objetos recolhidos.



Figura 22 - Trabalhos de Tony Cragg:

1- *New Stones*, 1979. 2- *Grey Moon*, 1985. 3- *Palette*, 1984. 4- *Leaf*, 1986

Neste tipo de trabalhos, desenvolvidos sobretudo nas décadas de 1970-80, Cragg recolhia diversos objetos em plástico, tentando sempre representar tanto formas naturais como folhas, luas e animais assim como objetos culturais como cidades, janelas, paletas, etc. Esta “escultura de reciclagem” levanta questões sobre os limites natureza/cultura, e parece transmitir uma mensagem ambígua acerca da oportunidade de a cultura (artefactos de plástico) imitar a natureza.

Tim Noble e Sue Webster, são dois artistas britânicos que trabalham em parceria e que, especialmente nos seus projetos das décadas de 1990/primeira metade de 2000, usam o lixo como matéria para a produção artística. A sua arte foi influenciada pelo movimento punk, e caracteriza-se por uma preocupação com a união entre conceitos opostos como forma e anti-forma, cultura e anti-cultura, feminino e masculino, luz e sombra, artesanato e lixo.

Na série de trabalhos conhecidos por *Shadow Works*, que levaram ao seu reconhecimento pela crítica, procedem à criação de imagens que são as sombras projetadas na parede de composições construídas com lixo. Noble e Webster fazem “esculturas” com o lixo – muitas vezes o seu próprio lixo doméstico - e depois usam e tiram partido da luz, criando sombras que reproduzem imagens em silhueta que são retratos fiéis dos artistas colocados de perfil. A sua obra é, assim, extremamente autorreferencial ao mesmo tempo que joga com a dicotomia entre luz e sombra, com a imagem apresentada e com o material usado para a reproduzir.

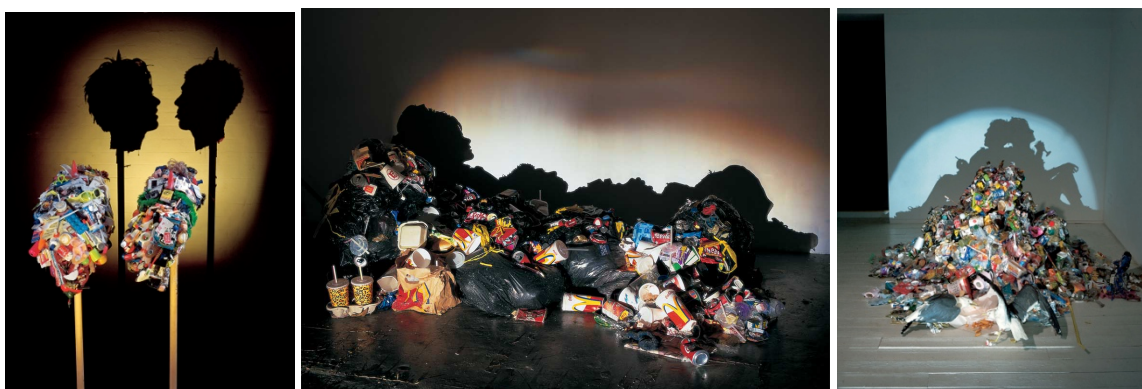


Figura 23 – Trabalhos de Tim Noble e Sue Webster:

1- *Miss Understood & Mr Meanor*, 1997.

2- *Wasted Youth*, 2000.

3- *Dirty White Trash (With Gulls)*, 1998.

3.2 Vik Muniz e Chris Jordan: obras com uma mensagem política

Na galeria dos projetos artísticos realizados com recurso ao lixo, um dos mais notórios foi o trabalho artístico de **Vik Muniz**, um artista mundialmente conhecido pelo seu projeto, *Waste Land*, que originou um documentário com o mérito de Melhor Documentário Internacional no Festival de Sundance de 2010. O artista partiu para um dos maiores aterros sanitários do mundo, o Jardim Gramacho, na periferia do Rio de Janeiro, com o intuito de transformar aquele monturo de detritos em arte, usando o seu projeto como forma de aumentar a autoestima das pessoas que vivem, de facto, no meio do lixo, no outro extremo da cultura de consumo. Utilizando o lixo recolhido, Vik

Muniz fez o retrato de alguns trabalhadores do aterro. Com a venda dessas imagens em leilão, o artista melhorou a vida daquelas pessoas, investindo o dinheiro em projetos para o tratamento do lixo e dando novas oportunidades de emprego àqueles que aceitaram ajudá-lo na construção das obras. Vik Muniz, para além de usar o lixo como matéria na produção artística, usou a arte como forma de exprimir uma mensagem política sobre a realidade em que vivemos. Na linha dos projetos de arte pública de intervenção comunitária, discutidos no Capítulo 2 desta dissertação, *Waste Land* ilustra “um tipo de prática artística baseada no diálogo e na colaboração entre os artistas e as comunidades”, em que “o significado ou o valor artístico da obra deixou de residir no próprio objecto para passar a manifestar-se num processo de interação social” (Regatão, 2010: 116). Deste modo, o projeto de Vik Muniz tem o mérito de envolver diretamente a comunidade no processo, ao mesmo tempo que apela à consciência e responsabilização social por parte do público em geral.²¹



Figura 24 – Imagens do projeto *Waste Land*

1- Vik Muniz, *The Gypsy Magna*, 2010.

2- Vik Muniz, *Marat/Sebastiao*, 2010.

Também **Chris Jordan** usa a arte para consciencializar as pessoas sobre essa grande praga dos dias de hoje: o lixo que resulta de uma cultura do consumo desenfreado e do desperdício. A sua obra consiste em fotografias de grande formato, feitas a partir de conjuntos enormes e repetidos de objetos consumidos, de tampas ou embalagens dispostos de maneira a formar padrões ou imagens. Como ponto de partida para essas composições utiliza frequentemente imagens da história da pintura, em que cada pixel ou pincelada representa um resíduo. O resultado da obra, visto a uma certa distância confunde-se com as pinturas modelo, mas quando visto de perto revela o material de que são feitas.²²

²¹ Para mais informações sobre o projeto, consultar em: <http://www.wastelandmovie.com/>

²² Consulte em: <http://www.chrisjordan.com/>

Noutros casos, como na série *Running The Numbers I: An American Self Portrait* (2006-2009), e *Running the Numbers II: Portraits of global mass culture* (2009-2010), trata-se de fotografias de documentos mostrando a visualização de estatísticas relacionadas com a magnitude do consumismo quer nos EUA, quer a nível global.²³



Figura 25 - Chris Jordan. *Caps* *Seurat*, 2011.

O que distingue um objecto de um objecto artístico? Como pode um objecto banal transformar-se em arte? Vik Muniz e Chris Jordan, trabalham com o lixo, usam-no como material artístico. Só pelo simples facto de o lixo ganhar uma organização e produzir uma imagem reconhecível, passível de ser “lida” e interpretada, deixa de ser considerado lixo? Todos aqueles objetos, embalagens, restos e desperdícios deixam de ser algo de imundo, associado a sujidade e doenças?

O filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto (2008), tomando como ponto de partida a obra de Andy Warhol, *Brillo Box* (1964), questionou-se sobre o que torna um objecto vulgar numa obra arte.

As definições de arte podem ser divididas em dois grandes grupos: convencionais e não-convencionais. As teorias de arte que partem de uma definição não-convencional assentam num conceito de *estética*, uma característica intrínseca a certos objetos/artefactos, a fim de explicar o fenómeno artístico. As definições ditas convencionais rejeitam essa conexão a propriedades formais, expressivas ou estéticas como algo necessário para a definição de arte. Para esta corrente, de que Danto é um dos principais representantes, "arte" é, basicamente, uma categoria sociológica; tem sempre uma forte componente histórica ou institucional. Ao longo dos tempos, a arte tem sido aquilo que as academias, museus e artistas têm decidido que é.

²³ Consulte em: <http://www.chrisjordan.com/>

Segundo Danto, a transformação de qualquer objeto em obra artística implica a existência de pelo menos, dois factores: inicialmente haver uma intenção por parte do artista e posteriormente o espaço/contexto em que os objetos estão inseridos. Ao serem assumidos como arte, ao serem expostos no contexto de um museu ou galeria, os objetos sofrem uma “transfiguração do lugar” comum e por isso tornam-se objetos estranhos ganhando um novo estatuto e novo significado.

Nas obras de Vik Muniz e Chris Jordan, só nos apercebemos da matéria usada quando nos aproximamos da obra e identificamos a enorme quantidade de objetos que compõem a imagem. Esses objetos ganharam uma nova função, tornam-se estranhos ao espectador, de contextualizaram-se. Desde há muito que a chamada “hipótese estética”, deixou de funcionar como explicação para a arte contemporânea. Desde os ready-made de Duchamp, desde as *Brillo Box* de Andy Warhol, que são objetos essencialmente “inestéticos”, que um novo paradigma se começa a impor no mundo da arte.

Ou seja, classificar um objecto como objecto de arte, é uma tarefa arriscada, é como pegar num conceito abstrato de justiça e de forma rigorosa classificar o que é e o que não é justo. São conceitos indefiníveis que dependem das situações em que ocorre a sua aparição.

4 Projetos de Criação e Experimentação Artística

Esta dissertação apresenta três projetos artísticos que se assemelham por usarem o lixo como matéria para a produção de um trabalho artístico. Nos três projetos é visível esta intenção ecológica/ambiental que obriga o espectador a envolver-se na obra e a rever-se nela. As obras acontecem no decorrer da sua criação, persistindo posteriormente como uma memória. Por serem efêmeras e atuarem num ambiente público, a memória subsiste como um vínculo entre o espectador e a obra experienciada.

O projeto *Transformar Lixo Criando Arte* caracteriza-se por ser um projeto comunitário destinado a uma cidade que mantém um historial ambiental, e propõe a participação dos cidadãos dessa mesma cidade a experienciar arte, através da transformação do lixo para a construção de um projecto/evento artístico.

A Política dos Dez R's é um quadro-instalação feito a partir de materiais de desperdício (pacotes de iogurte) que requer um esforço por parte do espectador em questionar-se sobre a função desse resíduo em consonância com os rostos pintados e apresentados na base do mesmo resíduo.

O terceiro projeto desta dissertação, *Truísmos* é um trabalho mais próximo da arte conceptual. Consiste numa acção de intervenção urbana que visa despertar a atenção do espectador face às frases apresentadas nos contentores do lixo da sua cidade. Frases essas que se traduzem em pensamentos acerca da poluição ambiental.

De seguida apresentaremos as sinopses das três obras que explicam todo o processo, referências, intenções e repercussões das mesmas. Tratando-se de uma dissertação “por projecto”, este capítulo é fundamental para a compreensão do modo como decorreu toda a investigação, e constitui o culminar da reflexão teórica apresentada nos capítulos precedentes.

1º Projeto - Transformar Lixo Criando Arte

Descrição do projeto

Transformar Lixo Criando Arte, apresenta-se como um projeto de arte pública de intervenção comunitária, em que foi proposto aos cidadãos de Estarreja participar tanto na recolha de resíduos, como na participação voluntária de uma criação artística, que resultou numa obra pública. O projeto pretendeu apresentar um desafio à comunidade local para que esta refletisse sobre o modo como o lixo pode ganhar uma nova função, neste caso dentro da esfera artística. *Transformar Lixo Criando Arte* contou com o apoio de um grupo de pessoas que quiseram e estiveram interessadas em experienciar arte. E como se tratou de um programa comunitário o projeto só se tornou exequível porque manteve o apoio dos cidadãos estarrejenses que motivados, conseguiram mostrar ao restante público a importância de aceitar desafios que melhorem a condição social e ambiental do Município.

O grande objectivo foi criar diversas imagens que, à semelhança de experiências anteriores (cf. Capítulo 3) foram reproduzidas utilizando o lixo como material-base. Cada resíduo constitui-se assim, como um pixel da imagem apresentada. Inicialmente foram feitos diversos testes para que as pessoas envolvidas conseguissem perceber a dinâmica do projeto e posteriormente, foi discutido em grupo a imagem a apresentar à comunidade com o objetivo de sensibilizar para as boas práticas da reciclagem e reaproveitamento do lixo.

Waste Land, foi o trabalho que mais contribuiu na génese deste projeto. Vik Muniz é a principal referência para a realização e entendimento desta ideia, lançada ao Município de Estarreja. Ao compararmos ambos os projetos, podemos perceber semelhanças e diferenças entre os dois. As semelhanças passam pela opção de escolher o lixo como matéria para a produção artística, explora-se aqui a potencialidade dos materiais que são designados como lixo, dando-lhes uma nova função e contextualização. Para além disso, ambos os projetos resultam de uma intervenção de arte pública comunitária. A obra nasce no seio de ambos os grupos de trabalho, resulta numa obra de autoria partilhada e pretende sensibilizar o mundo sobre os problemas ambientais relacionados com o lixo. A forma como encaramos o lixo, passa agora a ser vista de outra forma. No projeto de Vik Muniz o principal objectivo era aumentar a autoestima daquele grupo de trabalhadores, que desconheciam uma realidade fora da cidade do Jardim do Gramacho. Com o seu projeto, o artista brasileiro consegue angariar fundos, revertendo todo o dinheiro ganho com o projeto, para ajudar a melhorar o sistema de tratamento do lixo, implementando sistemas mais sustentáveis e menos prejudiciais para a saúde daquelas pessoas. O contexto e o público apresentados nos dois projetos é bastante díspar, daí as intenções tenderem a divergir em ambos os projetos. Em Estarreja, não existe

nenhum aterro, e mesmo o aterro mais próximo, mantém um sistema de tratamento do lixo, adequado aos dias de hoje, para além disso o projeto *Transformar Lixo Criando Arte* contou com a participação de uma população mais madura, todos os voluntários pertenciam à universidade sénior de Estarreja e apresentavam uma idade igual ou superior a 65 anos. Uma população sénior que muitas vezes é vista como incapaz ou ultrapassada nas questões da mudança social. Deste modo, o projeto *Transformar Lixo Criando Arte*, acabou por incorporar também uma componente social e de trabalho com a comunidade. Para além de contrariar a afirmação, de que a idade ativa de uma sociedade antecede os 65 anos, o projeto passa também por apostar na mudança, tanto a nível de hábitos como de mentalidades.

Porquê em Estarreja?

Estarreja é uma cidade com c. 7 544 habitantes, situada na margem direita do Rio Antuã, próximo da Ria de Aveiro. Sendo eu natural de Estarreja, cidade onde continuo a residir, conheço bem a realidade local, além de que, por razões de índole prática, esta se apresentava como a mais indicada para desenvolver um trabalho de intervenção comunitária.

Mas Estarreja foi também escolhida por apresentar um historial ambiental bastante pelicular. Segundo um estudo feito por Maria de Lurdes Figueiredo (2011),

sobre a qualidade do ar em Estarreja entre 2000-2009, podemos concluir que as atividades industriais contribuíram em grande escala para a emissão de poluentes na atmosfera, representando em 2008 cerca de 80% do total de emissões gerados no concelho de Estarreja. A proximidade do Complexo Químico de Estarreja (CQE) influenciou durante décadas a qualidade do ar da região. O CQE atualmente é composto maioritariamente por empresas inseridas em áreas industriais: CUF – QI (produção de químicos orgânicos como cloro –alcalis, anilina e derivados); AQP (produção de produtos inorgânicos de base); Air Liquide (fabricante de gases para a indústria, saúde e ambiente); Cires (produção de matérias termoplásticas); Dow (fabricante de produtos poliuretanos). Foi na década dos anos 30 que o concelho de Estarreja assistiu à instalação de algumas unidades industriais que tornaram a cidade num dos pólos mais importantes da indústria portuguesa, assim como à deterioração da qualidade do ar do concelho, trazendo diversas doenças respiratórias.

Tendo em conta este historial, faz sentido sensibilizar o concelho para os assuntos ambientais, para que os munícipes percebam a importância do ambiente na obtenção de uma maior qualidade de vida. É costume em Estarreja desenvolverem-se projetos que sensibilizem os estarrejenses para as boas práticas ambientais e para o perigos das indústrias químicas em caso de incêndio. Projetos

como: *A Proteção das Florestas*, dirigido a todos os jovens para garantir que nenhuma zona do CQE seja afectada pelos incêndios durante os meses mais quentes; projetos desenvolvidos pela Empresa de Resíduos Sólidos Urbanos do Centro, SA. (ERSUC) direcionadas para as escolas e comunidade em geral sobre as boas práticas ambientais; projetos de regeneração urbana para a criação de mais espaços verdes; entre outros.

Análise crítica do projeto

Este trabalho de investigação é sobre arte pública numa vertente social. Toda a sua génese teve como principal objectivo responder ao problema proposto ao longo de toda a fase teórica do projeto. Articular arte e ambiente foi o desafio maior, e dessa articulação resultou a parte prática deste trabalho, o Projeto *Transformar Lixo Criando Arte*.

Todas as fases dos projeto foram pensadas segundo aquilo que foi investigado até ao momento, o projeto resulta de um programa comunitário e teve que investigar sobre outros projetos similares para se estruturar. O trabalho de Vik Muniz, foi uma grande referência para a sua estruturação, o documentário serviu para tirar algumas ideias, de todo o processo e perceber quais os suportes utilizados pelo artistas, para a criação daquelas imagens gigantes compostas por lixo.

Para além disso, foi essencial perceber o que diferentes autores, dizem sobre a arte tendo em conta a sua função social. Joseph Beuys foi um dos artistas visto utilizados como guia, para que este projeto ganhasse esta consistência e dinâmica social. Segundo este artista a arte funciona como uma terapia social.

Este projeto teve em consideração questões de autoria partilhada. O Código do Direito de Autor e Direitos de Conexos, Lei nº16/200812 (ver anexos) mostra-nos as diferenças entre um trabalho de autoria coletiva e de colaboração. O presente trabalho, trata-se de uma obra feita em colaboração, porque quando divulgada ou publicada, apresenta-se em nome dos colaboradores. Não poderia denominar-se obra coletiva, porque a autoria não representa nenhuma entidade.

Em termos de apoios, a Câmara Municipal de Estarreja forneceu o espaço, responsabilizou-se pela divulgação do projeto, e cedeu equipamento audiovisual para o dia da apresentação, mas não houve qualquer tipo de verbas destinadas ao projeto.

O que o projeto pretende, é divulgar o trabalho de todos os colaboradores provando que neste tipo de projetos, a grande obra de arte são as pessoas. Todos os colaboradores fizeram parte da génese da obra, daí terem a autoridade de falar sobre ela e divulgá-la. No entanto, e como em todos os grupos, quase de forma natural, fomos estabelecendo pequenos papéis e estatutos dentro do grupo. A tomada de decisão era feita por mim juntamente com alguns colaboradores mais diretos; a

iniciativa e as novas ideias eram discutidas por todos; a gestão do tempo era igualmente feita por mim, enquanto empreendedora do projeto.

Tendo em conta toda a investigação e a importância do processo neste projeto artístico será necessário introduzir aqui o conceito de arte/estética relacional criado por Nicholas Bourriaud. Segundo Bourriaud (2009) a *estética relacional* designa a arte como sendo algo que “*nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística*”, que procura na “*esfera das relações humanas o lugar da obra de arte*”. Com isto Bourriaud fala-nos do “Interstício social” para caracterizar esse espaço da prática artística ou da obra, sendo que muitas vezes nem de “obra”, no sentido material do termo, se trata. A arte relacional, dá uma maior importância às relações que se estabelecem entre e com os sujeitos a quem se dirige a dinâmica artística que a qualquer objeto artístico. A estética relacional é uma tentativa de resistência à homogeneização cultural pós-moderna, de tornar a imagem menos previsível à lógica publicitária, na procura do reconhecimento do outro.

Com todas as pessoas que estiveram envolvidas no projeto, foi criada uma relação de empatia, que se manterá. No final do projeto sentiu-se por parte de todos os colaboradores, uma satisfação pelo trabalho conjunto, pelas vivências e experiências vividas ao longo de todo o processo. Comprovou-se o que foi investigado no capítulo sobre arte pública na sua vertente comunitária, quando se referencia que neste tipo de projeto a grande obra de arte são as pessoas. E o processo valoriza-se em relação à obra /objecto final apresentado. Não temos dúvidas que este projeto ficará na lembrança de todos os colaboradores, de todas as pessoas que estiveram presentes na sua apresentação ao município. Uma experiência que se tornará em memória, interiorizando-se no pensamento de cada um. Alguma coisa mudou...

Segundo Bishop (2004) a estética relacional introduzida por Bourriaud busca estabelecer encontros intersubjetivos em que o sentido é elaborado colectivamente e não realizado num espaço privado de consumo individual. Deste modo a arte relacional fica condicionada ao ambiente e ao público. O público de que Bourriaud (2009) fala é visto como uma comunidade, por este tipo de arte estabelecer situações que se dirigem aos espectadores/participantes como se eles fossem não apenas uma mera entidade social/coletiva mas uma comunidade, por mais temporário ou utópico que isso venha a parecer.

É dessa mudança que o projeto sobreviverá. As suas repercussões serão avaliadas mais tarde, quando a experiência amadurecer e se interiorizar como ideia emergente. Poderá gerar projetos futuros, ou gerar uma continuação anual, onde é pedido aos estarrejenses um papel ativo na sua

prática social e quotidiana perante os cuidados a ter com o lixo.

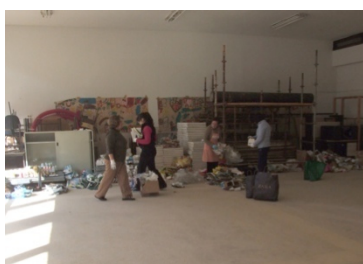
Os aspetos menos positivos que poderão ser apontados a este projeto *Transformar Lixo Criando Arte*, passam pela pouca adesão (em termos de número de participantes) ao projeto, o que poderia pôr em causa a sua realização; a gestão do tempo, face ao confronto entre o escasso tempo que tivemos na preparação do mesmo; a falta de experiência, por este se apresentar como um projeto inovador; os escassos recursos monetários, que geraram diversos percursos críticos, como por exemplo, poucos meios/recursos disponibilizados. Todos estes aspetos, apesar de serem vistos como aspetos menos positivos que surgiram no decorrer do projeto, são importantes a considerar na concretização de projetos futuros.

Fases do Projeto

As etapas que compuseram o projeto passaram inicialmente por uma fase de divulgação que serviu para apresentar o projeto à comunidade de Estarreja e recrutar pessoas para participarem no projeto. Com o grupo formado, todas as decisões eram deliberadas em conjunto e daí ter sido necessário agendar duas sessões semanais (quintas-feiras e sábados) durante o decorrer do projeto. Seguidamente foi feita uma recolha, separação e classificação dos resíduos com o objectivo de criar os nossos boiões de tinta para que a reprodução das imagens acontecesse de forma facilitada. A fase de ensaio surgiu depois dos boiões de tinta estarem formados, e consistiu na reprodução de três imagens que caracterizavam o concelho de Estarreja. Numa fase posterior e depois desta fase de experimentação, foi proposto ao grupo a concretização de uma imagem final, que se apresentasse em formato de mural a apresentar à comunidade estarrejense, como forma de sensibilizar para as boas práticas da reciclagem e reaproveitamento de materiais.

Boiões de Tinta

Tendo em conta as intenções e os objectivos do projeto e de uma forma metafórica cada resíduo passou a ser um pigmento, constituindo-se assim nos nossos boiões de tinta. O grande objectivo nesta fase foi criar aglomerados de resíduos, categorizando-os por cor e material. Para assim, estruturar e organizar o espaço envolvente permitindo o desempenho fácil e eficaz das tarefas das seguintes fases.



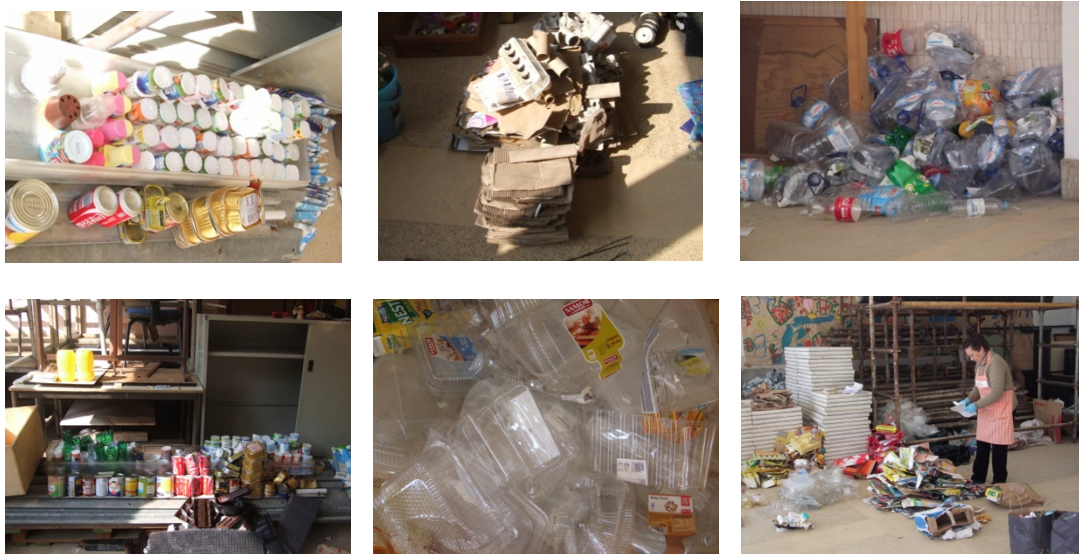


Figura 26 – Conjunto de imagens que demonstram todo o processo de organização dos lixos por cor e/ou matéria

As “Pinturas”

Depois dos resíduos estarem organizados, os suportes e os equipamentos estarem bem instalados, iniciamos os primeiros ensaios do projeto. Através das imagens guia, e com ajuda das pessoas envolvidas no projeto, conseguimos fazer três ensaios de imagens.

- Ensaio I

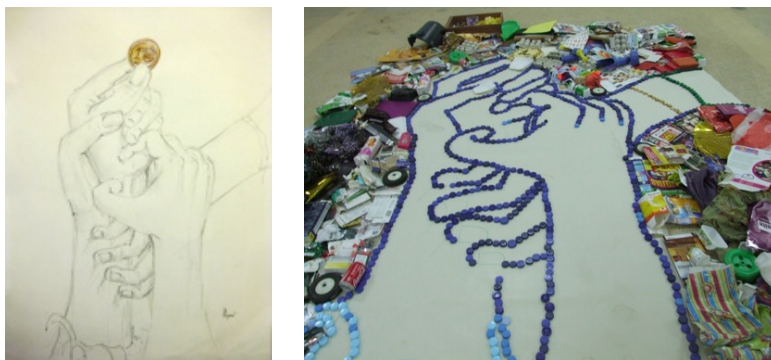


Figura 27 - Desenho da imagem de ensaio I - Imagem alusiva ao tema do projeto: Consumismo

Observações:

A primeira imagem, serviu para que os cidadãos estarrejenenses percebessem como aquele lixo, que foi recolhido e categorizado, conseguiu ganhar um corpo e uma forma facilmente ilustrativa. Alguns dos voluntários, até ao momento da finalização da primeira imagem, estavam desacreditados, e não conseguiam perceber o resultado final. Esta primeira imagem serviu de motivação para seguir em frente com o projeto.

- Ensaio II

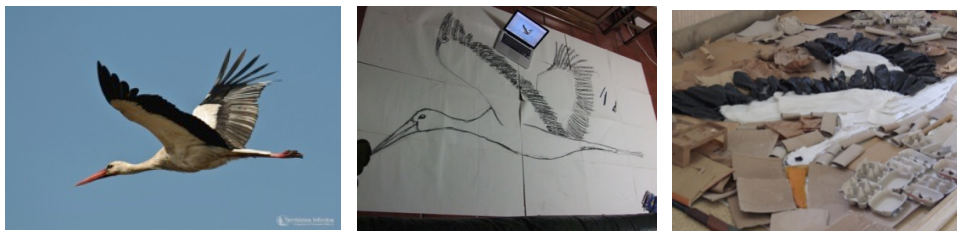


Figura 28 - imagem alusiva ao concelho de Estarreja – ensaio II

Observações:

Neste segundo ensaio a imagem eleita pelo grupo foi uma cegonha-branca que representa um dos símbolos do concelho de Estarreja. Na composição do fundo da imagem, houve algumas sugestões por parte dos colaboradores, em relação à cor usada no fundo. O que levou a experimentação de diferentes cores, mas o resultado aprovado por todos, foi a imagem apresentada.

A cegonha-branca tornou-se um símbolo do concelho por este ser conhecido pela abundância desta espécie. Segundo dados de 2006 existiriam cerca de 147 casais de cegonhas residentes em todo o distrito de Aveiro, 99 dos quais na região do Baixo Vouga lagunar (*Correio da Manhã*, 2006). Hoje em dia as cegonhas são uma espécie protegida e, há alguns anos, a Câmara Municipal de Estarreja criou o BioRia, um projeto de proteção e requalificação de zonas húmidas, que integra uma rede de percursos pedestres em contacto direto com a Natureza. O mais importante é o Percurso de Salreu, de 8 km, que atravessa áreas de grande beleza paisagística, com campos de arroz e sapal. Este é o habitat preferencial da cegonha. O percurso de Salreu fica muito próximo do apeadeiro da C.P., de onde podem avistar-se vários ninhos de cegonhas brancas, situados mesmo em cima dos postes da linha de comboio.

- Ensaio III



Figura 29 - St. António - Patrono de Estarreja

Observações:

Os motivos que levaram à escolha da reprodução da imagem de St. António, advêm do mesmo motivo da escolha da cegonha-branca. O santo António representa o patrono do concelho de Estarreja, um santo de quem os estarrejenses são muito devotos.



Figura 30- Imagem final do Ensaio I.
Dimensões: 300 X 500 cm



Figura 31- Imagem final do Ensaio II.
Dimensões: 300 X 500 cm



Figura 32 – Imagem final do Ensaio III (St. António).
Dimensões: 300X500 cm

Imagem Final – Logótipo do Município

Depois da fase de ensaios estar concluída, passou-se para a fase final do projeto, a construção de um mural, reproduzindo o logótipo do Município de Estarreja (ver Figura 27). A ideia de utilizar a imagem do logótipo do município surgiu no grupo e foi acordada por todos os voluntários e colaboradores do projeto. No decorrer desta fase foi necessário, arranjar um suporte; fazer nova seleção de materiais, tendo em conta as cores que compunham o logótipo; testar colas e verniz; resolver a questão da afixação da obra no local (Parque Municipal da Cidade de Estarreja).



Figura 33- Logotipo do Município de Estarreja



Figura 34- Frames do vídeo: Transformar Lixo Criando Arte. (Sessões de grupo)



Figura 35– Imagem final do Mural. Dimensões: 350X580cm



Figura 36– Zoom (+) do Mural

Observações:

A Figura 29 apresenta o mural completo elaborado nesta fase de trabalho. Como podemos reparar, o mural foi feito em cima de uma lona antiga (fornecida pelo Cine-teatro de Estarreja), onde sobre ela foram colocados cerca de 300 pacotes tetrapack, material adquirido na 1ª e 2ª fases do projeto (recolha de materiais reciclados). Depois de várias tentativas, a escolha do material tetrapack foi unânime entre todos os voluntários do projeto. Como tem o aspecto metalizado, confere à obra um valor estético diferente. Depois de toda a superfície estar revestida com o tetrapack, iniciamos a composição das letras e respectivas figuras que compunham a imagem do logótipo. Para a composição desses elementos foram utilizados diferentes materiais, desde diferentes plásticos, papéis e tecidos (Figura 30).

Esta fase foi fundamental e criou importantes dinâmicas de grupo. A pressão do tempo, levou a que os voluntários mostrassem disponibilidade fora das horas das sessões do projeto, deslocando-se mais do que uma vez por semana, para garantir a finalização do mural. Para além disso, o projeto durante esta fase de trabalho, contou com a participação de novos voluntários, que apesar de não terem participado desde a sua génese, mostraram igual interesse na colaboração das tarefas.

A última sessão do projeto, antes da apresentação da obra, serviu para arrumar todo o espaço. Foi

necessário organizar todos os materiais por tipo, para que a ERSUC levasse todo o material recolhido ao longo destes 5 meses, para as suas instalações. Como o material estava maioritariamente limpo, todo ele poderá ser reaproveitado e leiloado a partir da Sociedade Ponto Verde.

Elaboração dos Convites

O projeto só faz sentido quando se torna num ato público, daí haver a necessidade de divulgar a sua apresentação final. Por isso, foi lançado o desafio aos alunos da Universidade Sénior, para que estes pensassem num convite a entregar nas entidades principais do concelho. Com o apoio da Professora de Artes Decorativas, os/as alunos/as elaboraram convites, seguindo a temática do projeto, transformar o lixo. Desta forma, o resultado dos convites surge com o aproveitamento de cascas de ovos e diversos cartões, como podemos ver na Figura 38. Os convites surgem como uma emergência, mas ajudaram e completaram as intenções principais do projeto: criar dinâmica de grupo.



Figura 37– Elaboração dos convites.



Figura 38 – 1) Convite que resultou da disciplina Artes Decorativas.

Apresentação pública da Obra (20 de Maio)

Projeto enquadrou-se no programa das comemorações da XI Semana do Ambiente em Estarreja

Local: Parque Municipal da Cidade de Estarreja

Horário: 10:30



Figura 39 - 1-Obra final, mural com o logotipo do Município de Estarreja, realizado pelo projeto Transformar Lixo Criando Arte. 2- O vídeo e as imagens que resultaram do projeto, foram projetadas na esplanada do café do parque, devido às condições climáticas. Estava previsto que estes elementos estivessem junto do mural.



Figura 40 – Pessoas que estiveram presentes na apresentação do projeto.

Este dia foi pensado com o objetivo de dar a conhecer todo o trabalho desenvolvido durante o projeto. O objetivo desta intervenção comunitária que se enquadra dentro da esfera da arte pública, serviu para mostrar como a arte pode estar ao serviço da sociedade, que se compõe num ato público. O projeto neste dia expôs de forma ilustrativa todo o seu processo, através de três imagens (que foram resultado dos três ensaios), o mural e o vídeo. Contou com a presença de todos os voluntários; o Diretor da Universidade Sénior e alguns dos professores que compõem o quadro na instituição; o vereador da Câmara Municipal de Estarreja, Diamantino Sabina; o Engenheira do Ambiente, Ana Paula Silva; população estarrejense, que mostrou curiosidade em estar presente durante a apresentação e ainda um canal de Televisão de notícias regionais - Ribeirinhas Tv.

2º Projeto - A Política dos Dez R's

Descrição do projeto

Este projeto deriva de toda a investigação e das referências estudadas ao longo da dissertação. O lixo continua assim a ser o material de eleição na concretização de obras artísticas. A obra caracteriza-se pela sua enigmática mensagem, e pela dicotomia sentida entre o material usado e a escolha dos rostos pintados. A obra apresenta 10 rostos pintados na base de 10 pacotes de iogurte sólido. Cada pacote de iogurte ostenta o retrato pintado de um dos 10 homens/mulheres mais poderosos do mundo. Uma pequena sátira que brinca com o sentido da palavra *poder*, e a relação entre poder político e degradação do ambiente.



Figura 41 – testes de composição da obra

O objetivo é transfigurar o conceito do pacote de iogurte - que deixam de ter a sua função (conservar o iogurte) quando consumido - para libertá-lo dessa condição de resíduo e dar-lhe um novo conteúdo, que neste caso foi torná-lo num objeto artístico. As referências que estiveram na origem deste projeto passam por todos os artistas já mencionados no Capítulo 3 desta dissertação (exemplos: Vik Muniz, Tony Cragg, Arman, etc). Para além disso, este projeto poderá ser visto como uma continuidade do projeto *What Else?*, desenvolvido na disciplina de LECA/Laboratório de Experimentação e Criação Artística (cf. atrás, Prólogo) por ambas as temáticas se assemelharem. Aqui retratamos novamente a função do ícone, ou melhor será dizer, a importância dos ícones na sociedade atual.

Andy Warhol foi uma das grandes referências deste projeto. Em algumas das suas obras, como *Marilyn Monroe* (1967), *Queen Elizabeth II of the United Kingdom* (1985), *Joseph Beuys* (1986), entre outras, é notável esta preocupação do artista em usar ícones culturais para a realização das suas serigrafias. Warhol foi um dos principais artistas da *pop art* e usava temas do quotidiano e artigos de consumo como inspiração para as suas obras.



Figura 42 – Serigrafias de Andy Warhol: 1) *Marilyn Monroe*, 1967; 2) *Queen Elizabeth II of the United Kingdom*, 1985; 3) *Joseph Beuys*, 1986.

A Política dos Dez R's nasce desta relação com a *pop art* e o trabalho de Andy Warhol mas insere-se dentro do tema trabalhado nesta dissertação, a *arte ecológica*. A obra surgiu no decorrer desta investigação por projecto e fez parte de uma exposição coletiva desenvolvida por alguns dos alunos do Mestrado em Criação Artística Contemporânea, que consistia em criar um espaço, o qual denominaram *Espaço provisório* onde diversos artistas eram convidados a expor as suas obras. A inauguração da exposição aconteceu no dia 21 de Abril de 2012, na cidade do Porto.



Figura 43 – *A Política dos Dez R's*, 2012. 30X30 cm. Tinta a óleo.
Obra apresentada na inauguração da exposição Espaço Provisório. Porto

3º Projeto - Truísmos

Descrição do projeto

Este projeto surge como uma pequena ação de intervenção urbana que tem o intuito despertar no público uma consciência ambiental. Para isso foram afixados diversas frases nos contentores do lixo, com a intenção de questionar as pessoas, no momento em que se desfazem do seu próprio lixo, sobre os problemas ambientais vigentes. O grande objectivo é através destas ações alertar para o problema do lixo face ao ambiente. Este projeto teve como referência o trabalho de duas artistas que usam a linguagem para gerar questionamento por parte de quem lê, sobre temas polémicos atuais (política, feminismo, identidade, etc.).

Jenny Holzer é uma artista conceptual norte-americana, conhecida pelos seus projectos de arte pública, em que usa o poder da palavra para construir aquilo a que ela própria chama “truísmos”, que são verdades estereotipadas acerca da nossa cultura. Um trabalho polémico, que se aproxima do discurso publicitário, por ser simples e direto, mas cujo conteúdo viola todas as regras desse discurso (Ex: “*Abuse of power comes as no surprise*”, “*Protect me from what I want*”). Inicialmente a artista expunha as suas frases em pequenos cartazes espalhados pelas ruas de Manhattan, e autocolantes colocados em cabinas telefónicas –projecto *Truisms* (1977-79). Na década de 1980 iniciou a utilização de quadros electrónicos de informação e mais tarde evoluiu para as projecções das frases em diferentes edifícios, por exemplo *Projections*, 1996



Figura 44- Jenny Holzer, *Truisms*, 1984



Figura 45- Jenny Holzer, Florença em 1996

Barbara Kruger é outra artista que trabalha com o poder da linguagem. A sua obra consiste essencialmente em fotografias a preto-e-branco, a que sobrepõem frases em fundo vermelho. Os temas dos seus trabalhos são referentes a representações culturais de poder, identidade e

sexualidade, o que faz com que o espectador se questione sobre assuntos como o consumismo, feminismo, desejo e a individualidade. Diferentemente de Holzer, Barbara Kruger recorre à imagem como complemento do texto, para além disso, usa um discurso mais abertamente político. Usando muitas vezes nas suas frases pronomes, com o objetivo de combater o poder manipulador da publicidade e dos media, recorrendo às mesmas armas que estes usam: “*our leader*”, “*we don’t need another hero*” (críticas políticas), “*I shop therefore I am*” (crítica ao consumismo), etc. O uso do pronome tem o efeito de confrontar diretamente o espectador, envolvê-lo num diálogo, que frequentemente o leva a questionar-se e questionar a sua identidade: *Compro, logo existo?*

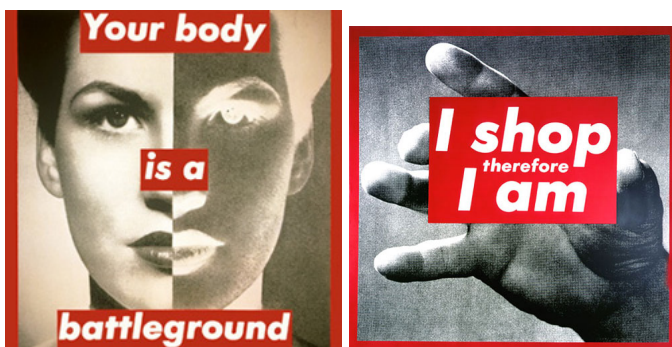


Figura 46- Barbara Kruger, *Your body is a battleground* (1989), *I Shop Therefore I Am* (1987). 1979

Estas duas artistas valorizam o poder da palavra e usam um discurso publicitário que satiriza esse mesmo discurso. Neste meu projeto faz-se uso da palavra para alertar o público sobre os problemas ambientais vigentes.

O projeto inicialmente propunha-se a usar apenas uma frase (“Este contentor contém matéria para a produção artística”) que era afixada nos contentores dos resíduos sólidos numa cidade, no sentido de despoletar nas pessoas uma consciencialização acerca do lixo que produzem, apelando assim para a redução e reutilização do mesmo. Mais tarde e porque surgiram novas ideias, foram criadas novas frases que foram afixadas de forma massiva em todos os contentores do lixo de Estarreja. Passo a citar algumas das frases que fizeram parte desta instalação artística:

- “A poluição ambiental avança em paralelo com a poluição do mundo dentro de nós” Beuys, 1972
- “Confirma-se a extrema inércia do real estabelecido”
- “Antes ser um homem da sociedade, sou-o da natureza”, Sade
- “Somos todos poeira estrelar reciclada”, anónimo
- ‘Eu reciclo logo existo’
- “Nada se perde tudo se transforma”, Newton
- Um resíduo nunca será uma obra de arte, mas a arte saberá como transfigurá-lo
- Transforma o lixo em matéria para a produção artística

- Recicla a tua mente
- Reciclar não é opção
- “Criatividade exige coragem”, Henri Matisse

A intenção do projeto é criar inquietação no espectador. Caracteriza-se por ser uma obra de arte pública efêmera, que tenta despoletar em quem lê uma experiência que o leve à curiosidade em descobrir novas frases, novos contentores, que não passam de declarações ambíguas daí levarem o observador a questionar-se. Mais uma vez, e tal como é referido no primeiro projeto deste capítulo, o importante nesta instalação não é o produto final, mas todo processo que se resume a uma experiência artística vivenciada por cada um de diferentes formas.



Figura 47 - *Truismos*, 2012. Um dos contentor usados para este projeto. Estarreja

Conclusões

Agora que estamos na fase final desta dissertação é importante indicar algumas diretrizes que ajudem na formulação duma Conclusão. Como resposta aos objetivos inicialmente propostos, que passavam por perceber qual a função da arte na reivindicação de valores sociais e ambientais,

a melhor forma de os esclarecer consistiu em: fazer uma análise da expressão artística discutida – *arte ecológica* - que tem sido inspiradora para muitos artistas; chegar às verdadeiras intenções ambientais da *land art*; usar o conceito de arte pública para demonstrar a eficácia deste tipo de arte na mudança de mentalidades e na requalificação paisagística e cultural das cidades; estudar exemplos de arte de intervenção comunitária que é feita num espaço público; apresentar diferentes referências de obras e projectos que usam o lixo como matéria para a produção artística; desenvolver experiências de criação e experimentação artística - uma vez que se trata de uma dissertação por projeto, sendo que daí resultaram três projetos - *Transformar Lixo Criando Arte, A Política dos Dez R's e Truísmos*.

A par da formulação do conceito de arte ecológica, pudemos mostrar com esta dissertação que este conceito corresponde a uma corrente artística que contém em si tanto considerações artísticas como ecológicas. Com efeito a *arte ecológica*, como expressão artística, surge nos anos 60, um período de revoluções e mudanças, que reivindica valores ambientais. Falamos também da estruturação de diferentes éticas que defendem a natureza e o bem estar de todas as espécies do planeta. O conceito de ecologia avança em paralelo com a *land art*, pois muitos dos artistas participaram, através da sua arte, na reconstrução e na reivindicação de novos valores ambientais. A arte ecológica dos Harrison vem revelar esta preocupação face ao ambiente, o seu trabalho caracteriza-se por levantar questões sobre os problemas ambientais vindouros.

Complementando este conceito foi necessário analisar a obra de Beuys, um dos artistas que melhor compreendeu a relação entre a arte, sociedade e ecologia. A sua abordagem artística foi evoluindo de objetos tradicionais para instalações e performances e posteriormente para a ideia de *escultura social*, envolvendo toda a gente como artista. Beuys acreditava poder “esculpir” os pensamentos das pessoas, através da arte, para a construção de um mundo melhor. Beuys como pudemos ver foi um dos artistas que mais batalhou em questões sociais e ecológicas. A sua abordagem artística torna-se assim intemporal.

Notámos que a arte pública é uma prática artística que dessacraliza todo um espaço de exposição artística usando o espaço público como alternativa, tornando-se assim mais acessível perante uma sociedade democrática. Na sequência disto, podemos constatar que a arte pública frequentemente desmaterializa o objeto artístico em experiência. É sobre este ponto que a dissertação centra a sua atenção. Pretendemos mostrar que, como defende a estética relacional, a arte não é reconhecida apenas no resultado final da obra, do objecto materializado. A arte define-se em processo, ou seja, a obra reage com a comunidade, torna-se um caso público e desta forma dialoga com cada um de forma diferente. Os trabalhos artísticos que se enquadram dentro da vertente arte pública efêmera, utilitária e comunitária são a prova desta mesma desmaterialização do objeto artístico. O que fica é a experiência que é guardada na memória de cada um.

Esta dissertação dá ênfase à vertente de arte pública de intervenção comunitária, pois o seu enfoque enfatiza a função social da arte. No segundo capítulo são abordados dois pontos, o conceito de arte pública e a função social da arte. A arte é feita pelo ser humano para outros seres humanos - por esse motivo é social. Podemos concluir também que, uma possível definição de arte na sociedade está muito ligada ao conceito de memória. A arte tem este poder de influenciar a forma como as “coisas” são lembradas, daí a memória intervir como vínculo na participação das mudanças sociais. Este tipo de intervenções artísticas, que se caracterizam como sendo comunitárias, são feitas para interagir com as pessoas com o objetivo de melhorar a sua condição de vida. Mostramos também que este tipo de arte é a forma mais eficaz de criar um discurso entre a arte, o artista e a sociedade. Tanto o projeto de Vik Muniz, como o projeto de Ukeles e até mesmo o projeto desenvolvido nesta dissertação, *Transformar Lixo Criando Arte*, são a prova de que este tipo de arte, enfatiza o vínculo criado com o espetador através da memória. Para além disso, este tipo de arte diz-nos como o objeto artístico se desmaterializa e se transforma em experiência, estando presente em todo o processo da obra e não apenas no seu resultado final. Privilegia assim os aspectos sociais e vem valorizar todo o processo. Em suma o objetivo da arte pública de intervenção comunitária é criar estratégias que envolvam a colaboração do público, despertando assim novos discursos, novas interações que estimulem para a mudança e, conseqüentemente para uma maior coesão social.

Com efeito o projeto *Transformar Lixo Criando arte*, é um trabalho de arte pública de intervenção comunitária, que envolve as pessoas de uma comunidade, e seguindo a ideia de que somos todos artistas. O cerne da questão deste projeto baseia-se nos ideais de Beuys e usa tanto o trabalho de Vik Muniz, *Waste Land*, como o projeto de Ukeles no aterro sanitário de Nova Iorque, para se estruturar.

Em consequência deste projeto surgiu depois o projeto *Truísmos*, uma intervenção de rua que tem o intuito de despertar no público uma consciência ambiental. Trata-se de uma obra de arte pública efêmera, que despoleta uma experiência de questionamento por parte de quem lê as frases ambíguas que estão afixadas em diversos contentores do lixo.

O terceiro capítulo foi importante para mostrar que o lixo pode ser usado como matéria para a produção artística. Os trabalhos artísticos aí apresentados, sugerem que apesar da intenção primordial em alguns dos artistas não ser ecológica, existe uma relação entre eles, por usarem os resíduos como material na realização dos seus trabalhos. Esse ponto de partida esteve presente nos três projetos desenvolvidos ao longo desta dissertação, destacando a *Política dos Dez R's*, onde o pacote de iogurte - que deixa de ter a sua função (conservar o iogurte) quando consumido - é libertado dessa condição de resíduo e recebe um novo conteúdo. Referências como, Tony Cragg, Arman, Chris Jordan estiveram na origem deste projeto.

As possibilidades futuras que possam surgir, em resultado desta investigação estão na ordem da aquisição de novas experiências. O objetivo primordial dos projetos artísticos apresentados é assegurar que o lixo ganhe uma nova materialidade, provar que é possível a desmaterialização do objeto artístico, perceber como e quando a arte tem uma função social e demonstrar (e experienciar na primeira pessoa) a importância destas instalações artísticas como processo e não como produto final.

Esta investigação aposta numa maior projeção de arte contemporânea nas pequenas comunidades locais (e.g. Estarreja), abrindo novos desafios e novas experiências dentro do campo de ação da arte pública. A arte só faz sentido se mantiver uma função social.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. (2009). *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos.
- Argán, Giulio Carlo. (1995). *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Augé, Marc. (1994). *Não lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Editora Bertrand.
- Baudelaire, Charles. (2002). *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Editora Vega.
- Berstein, Serge; Milza, Pierre. (1997). *História do século XIX*. Mem Martins: Europa-América.
- Beuys, Joseph. (2010). *Cada homem um artista*. Porto: Sete Nós.
- Bourriaud, Nicholas. (1998). *Esthétique Relationnelle*. Dijon: Les personnes du reel.
- Carneiro, Alberto. (2007). *Das Notas Para Um Diário E Outros Textos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cauquelin, Anne. (1991). *A Arte Contemporânea*. Porto: Rés Editora.
- Certeau, Michel. (1998). *A Invenção do Cotidiano, Artes de Fazer*. Editora Vozes.
- Descartes (1977 [1637]), *Discurso do Método*, Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Deutsche, Rosalyn. (1996). *Evictions – Art and Spatial Politics*. London: Graham Foundation for Advanced Studies in the Arts.
- Eco, Umberto. (1991). *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Eco, Umberto. (1972). *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Finkelpearl, Tom. (2001). *Dialogue in Public Art*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Cambridge.
- Hauser, Arnold. (1973). *A arte e a Sociedade*. Lisboa: Editorial Presença.
- Horkheimer, M. e Adorno, Th. W.. (1994) *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Editorial Trotta.
- Huisman, Denis, (1994). *A Estética, Arte e comunicação*. Lisboa: Edições 70.
- Kastner, Jeffrey; Wallis Brian. (2001). *Land And Environmental Art*. Nova Iorque: Phaidon.
- Marcel, Duchamp. ed. (2002). *O Engenheiro do tempo perdido: Marcel Duchamp/entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Mitchell, W. J. T. . (1992). *Art and the Public Sphere*. . London: The University of Chicago Press.
- Nogueira, Vítor. (2000). *Educação Ambiental Introdução ao Pensamento Ecológico*. Plátano-Edições Técnicas.
- Pinto, Ana; Meireles, Fernanda; Cambotas Manuela. (2001). *História da arte ocidental e portuguesa das origens ao final do século XX*. Porto: Editora. Porto.
- Regatão, José. (2010). *Arte Pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. Lisboa: Books on Demand.
- Restany, Pierre (1999), *Hundertwasser: O Pintor-rei das Cinco Peles*. Colónia: Taschen.

Shiner, Larry. (2001). *The Invention of Art: A Cultural History*. The University of Chicago Press.

Soromenho-Marques, V. (1998). *O Futuro Frágil Os Desafios Da Crise Global Do Ambiente*. Europa-América.

Teixeira, Luís Humberto. (2011). *Verdes Anos História do Ecologismo em Portugal (1947-2011)*. Lisboa: Esfera do Caos.

Tota, Anna Lisa. (2000). *A Sociologia da Arte: Do museu Tradicional à Arte Multimédia*. Lisboa: Editorial Estampa.

Traquino, Marta. (2010). *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*. Ribeirão: Húmos.

Warburton, Nigel. (2007). *O Que É a Arte?*. Lisboa: Editorial Bizâncio.

- Artigos

Adams, David, 1992. "Joseph Beuys Pioneer of a Radical Ecology". *Art Journal Vol. 51, No.2*. pp 26-34.

Adcock, Craig, 1992. "Conversational Drift: Helene Mayer Harrison and Newton Harrison". *Art Journal Vol. 51, No.2*. pp.35-45.

Alves, José Francisco, et al, 2008. "Experiências em Arte Pública: Memória e Actualidade – Silva, Fernando Pedro, Arqueologia da Memória: a arte em diálogo com as comunidades". *16º Simpósio de Artes Plásticas*, Santander Cultural, Porto Alegre. pp.30-37. <http://www.public.art.br/>

Bishop, Claire, 2004. "Antagonismo e Estética Relacional". *Tatui, revista (October n.110 2004)*. <http://revistatatui.com/revista/tatui-12/claire-bishop/>

Brookner, Jackie, 1992. "The Heart of Matter". *Art Journal Vol.51, No.2*. pp. 8-11.

Correio da Manhã (2006), "EDP destruiu os ninhos de cegonha", 21 de Março 2006

Danto, Arthur, 2008. "Ontology, Criticism, and the Riddle of Art Versus Non-Art in The Transfiguration of the Commonplace". *Journal of contemporary aesthetics*, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/> (Agosto, 30, 2011)

Deutsche, Rosalyn, 2009. "A Arte de Ser Testemunha na Esfera dos Tempos de Guerra". *Revista Concinnitas*, <http://www.concinnitas.uerj.br/> (Agosto, 30, 2011) - Tradução Jorge Barreto

Deutsche, Rosalyn, 1998. "Rosalyn Deutsche: the question of public space". *TPI-NGS*, http://www.thephotoagencyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html (Setembro, 10, 2011).

Figueiredo, Maria de Lurdes Marques (2011), *Contributo para a gestão da qualidade do ar em Estarreja* [tese de mestrado não publicada], Aveiro: Universidade de Aveiro.

Gablik, Suzi, 1992. "The Ecological Imperative". *Art Journal Vol.51, No.2*. pp. 49-51.

Griswold, Charles, L., 1992. "The Vietnam Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography" in Mitchell W. J. T. . *Art and the Public Sphere*. The University of Chicago Press. pp 79-112.

Johanson, Patricia, 1992 “Endangered Garden”. *Art Journal Vol.51, No.2*. pp 21.

Krauss, Rosalind, 1979. “ Sculpture in the Expanded Field”, *October*, vol.8. pp.30-44.

Michaud, Eric, 1988. “The ends of Art According to Beuys”. *October*, vol.45. pp. 36-46.

O’Kelly, Mick, 2007. “Negociação urbana, arte e a produção do espaço público”, *Risco/revista de pesquisa em urbanismo*, nº 5. <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/risco/n5/08.pdf>

Oliveira, Cláudio, 2002. “Wodiczko, Krysztof: Arte crítica e espaço urbano no capitalismo tardio”. *Lugar Comum No18*. [http://www.universidadenomade.org.br/userfiles/file/Lugar Comum/18/18](http://www.universidadenomade.org.br/userfiles/file/Lugar%20Comum/18/18).

Quintão, Paula Rochlitz, 2008. “O suheito (oculto) e a cidade: arte de Wodiczko”, *Revista IDE 46*.

Sanders, Patricia, 1992. “ Eco-Art: Strength in Diversity”. *Art Journal Vol.51, No.2 Art and Ecology*. pp. 77-81.

Young, James E., 1992. “The counter-Monument Memory against Itself in Germany Today”, in Mitchell W. J. T.. *Art and the Public Sphere*. The University of Chicago Press. London. pp 49-78.

Wagner, Anne M., 2004. “Splitting and Doubling Gordon Matta-Clarck and the Body os Sculpture”, *Grey Room*, nº14. pp 26-45.

- Documentários

Banksy. “Pinta a Parede”. Director: Banksy. (2010)

TED - Ideas Worth Spreading. “Chris Jordan retrata algumas estatísticas impressionantes.” http://www.ted.com/talks/lang/por_br/chris_jordan_pictures_some_shocking_stats.html (Outubro, 2011)

Vik Muniz. “Lixo Extraordinário”. Director: Lucy Walker, Karen Harley. (2010)

- Websites – Documentos online

Alberto Carneiro. http://www.snpcultura.org/vol_alberto_carneiro_imagens.html

Arte Pública. <http://artepublica.blog.com/> (Março 2012)

Bioria, “Percurso de Salreu”, http://www.bioria.com/seccao.php?s=percurso_salreu (Novembro 2012)

Blogarte. Vik Muniz e o filme “Lixo Extraordinário”. <http://www.imagetica.net/6> (Outubro, 2011)

Chris, Jordan. “Runnig number”. <http://www.chrisjordan.com/> (Outubro, 2011)

Coletivo verde. “Transformando jornais velhos e listas telefônicas em bancos”. <http://www.coletivoverde.com.br/tag/design-ecologico/> (Novembro, 2011)

Cragg, Tony. <http://www.tony-cragg.com/> (Agosto, 2012)

Fernandez, Arman, <http://www.arman.com/arman-biography-38-eng.html> (Agosto, 2012)

Hans – Jurgen. “Desert son” <http://www.heatherjansch.com/> (Outubro, 2011)

Joseph Beuys. "I Like America and America Likes Me". (1974) <http://www.youtube.com/> (Abril, 2012)

Joseph Beuys. "Creative tools 4 critical times". http://ct4ct.com/Joseph_Beuys (Abril, 2012)

Joseph Beuys. "Public Dialogues". (1974/120min) <http://www.youtube.com/> (Abril, 2012)

Joseph Beuys. "Sonne statt Reagan". (1982) <http://www.youtube.com/> (Abril, 2012)

Krzysztof Wodiczko: The Homeless Vehicle Project. <http://www.designboom.com> (Março 2012)

Lorenzo. "Naturayarte". <http://naturayarte.blogspot.com/> (Outubro, 2011)

Nick Georgiou. "The scholar" <http://myhumancomputer.blogspot.com/> (Novembro, 2011)

Severija. "The way of roses". <http://www.severija.lt/pirmas.php?skyrius=kontaktai> (Outubro, 2011)

TED - Ideas Worth Spreading. "Chris Jordan retrata algumas estatísticas impressionantes." <http://www.ted.com> (Outubro, 2011)

The Living Monument of Biron: A sculpture in public space (Biron, France, 1996). <http://www.farm.de/gerz/gerzEN/Biron.html> (Outubro, 2012)

Vik Muniz. "WasteLand". <http://www.wastelandmovie.com/> (Outubro, 2011)

Imagens

- Figura 1** - *Não te vendo, Nem Vendo*, 2010. Instalação. fragmentos de molduras. **IX**
- Figura 2** - *What Else?*, 2011. Instalação. Reprodução do rosto de Amália Rodrigues com recurso a cápsulas de café Nespresso. **IX**
- Figura 3** - *A poética*, 2011. Intervenção na Natureza. Obra produzida na residência artística de Binaural/Nodar. **X**
- Figura 4** - Helen Harrison e Newton Harrison, *Sava River Project, Yugoslavia 1988-91*; instalação no Ronald Feldman Fine Arts, Nova Iorque (1991). **20**
- Figura 5** - Patricia Johanson, *Endangered Garden, Site Plan 1/4 (1988)*, *acrílico s/ pergaminho; coleção da artista*. **21**
- Figura 6- 1)** Joseph Beuys, *Infiltração homogénea para piano de cauda* (1966). **2)** Joseph Beuys em 1982, plantando a primeira árvore do projecto *7000 Carvalhos*. **22**
- Figura 7- 2)** Joseph Beuys, "Coyote, *I Like America and America Likes Me*", 1974, *Instalação performática*. **2)** Joseph Neuys, "How to Explain Pictures to a Dead Hare", 1965, *Instalação performática*. **24**
- Figura 8** - Joseph Beuys, *Difesa Della Natura* (1982); garrafa de vinho e frascos de fruta e legumes com o rótulo da Universidade Livre Internacional, escultura de gesso e pedra. **26**
- Figura 9- 1)** Alberto Carneiro, "O canavial: memória metamorfose de um corpo ausente", escultura feita com troncos de canavial 1968. **2)** Alberto Carneiro, "Sobre a água", escultura feita com troncos de árvores, 1991/1992. **3)** Alberto Carneiro, "Sobre o Mar", escultura feita com troncos, 1998. **27**
- Figura 10** - Hundertwasser plantando uma árvore em frente à fábrica de porcelana Rosenthal, em Selb, 1981. **27**
- Figura 11- 1)** Hundertwasser. Primeiro esboço de "árvore-locatária", 33x21 cm (1973). **2)** Hundertwasser. Desenho de informação sobre a construção e utilização das retretes de húmus autofabricadas (1980). **28**
- Figura 12** - Jochen e Esther Gerz, *Hamburg Monument Against Fascism*, 1986. **35**
- Figura 13** - Micha Ullman, *Bibliothek*, 1996. Berlim **36**
- Figura 14** - 1) Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974. **2)** Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975. **37**
- Figura 15** - Wolfgang Winter e Berthold Hörbelt, *Verkehrswesen. B 233*, 2010. **38**
- Figura 16** - Wolfgang Winter e Berthold Hörbelt, *Kastenhauser 740.10*, 1997, Münster, Alemanha **39**

Figura 17- Marie-Ange Guilleminot, <i>Le Paravent</i> , 1997, projeto realizado na cidade de Münster.	40
Figura 18- Ações de Mierle Landerman Ukeles:	45
Figura 19- John Ahearn, <i>Sculpture from East 100 Street</i> , 1998, USA	46
Figura 20 - Krzysztof Wodiczko, <i>The homeless vehicle project</i> , 1998.	46
Figura 21 – Trabalhos de Arman Fernandez:	49
Figura 22 - Trabalhos de Tony Cragg:	49
Figura 23 – Trabalhos de Tim Noble e Sue Webster:	50
Figura 24 – Imagens do projeto <i>Waste Land</i>	51
Figura 25 - Chris Jordan. <i>Caps Seurat</i> , 2011.	52
Figura 26 – Conjunto de imagens que demonstram todo o processo de organização dos lixos por cor e/ou matéria	60
Figura 27 - Desenho da imagem de ensaio I - Imagem alusiva ao tema do projeto: Consumismo	60
Figura 28 - imagem alusiva ao concelho de Estarreja – ensaio II	61
Figura 29 - St. António - Patrono de Estarreja	61
Figura 30- Imagem final do Ensaio I.	62
Figura 31- Imagem final do Ensaio II.	62
Figura 32 – Imagem final do Ensaio III (St. António).	62
Figura 33- Logótipo do Município de Estarreja	63
Figura 34- Frames do video: Transformar Lixo Criando Arte. (Sessões de grupo)	63
Figura 35 – Imagem final do Mural. Dimensões: 350X580cm	64
Figura 36 – Zoom (+) do Mural	64
Figura 37 – Elaboração dos convites.	65
Figura 38 – 1) Convite que resultou da disciplina Artes Decorativas.	65
Figura 39 - 1-Obra final, mural com o logotipo do Município de Estarreja. Realizado pelo projeto Transformar Lixo Criando Arte. 2- O vídeo e as imagens que resultaram do projeto, foram projetadas na esplanada do café do parque, devido às condições climáticas. Estava previsto que estes elementos estivessem junto do mural.	66
Figura 40 – Pessoas que estiveram presentes na apresentação do projeto.	66
Figura 41 – testes de composição da obra	67
Figura 42 – Serigrafias de Andy Warhol: 1) <i>Marilyn Monroe</i> , 1967; 2) <i>Queen Elizabeth II of the United Kingdom</i> , 1985; 3) <i>Joseph Beuys</i> , 1986.	68
Figura 43 – <i>A Política dos Dez R's</i> , 2012. 30X30 cm. Tinta a óleo.	68
Figura 44- Jenny Holzer, <i>Truisms</i> , 1984	69
Figura 45- Jenny Holzer, <i>Projections</i> , Florença em 1996	69
Figura 46- Barbara Kruger, <i>Your body is a battleground</i> (1989), <i>I Shop Therefore I Am</i> (1987). 1979	70
Figura 47 - <i>Truismos</i> , 2012. Um dos contentor usados para este projeto. Estarreja	71